



Unidad Docente Campo Baeza
ETSAM-UPM

Curso Académico 2015-2016



LEARNING FROM GREECE

Alberto Campo Baeza, catedrático
Alejandro Vírveda Aizpún, doctor, profesor asociado
Jesús Donaire G^a de la Mora, doctor, profesor asociado
José Jaraíz Pérez, doctor, profesor asociado

Tommaso Campiotti, profesor mentor
David Carrasco, profesor mentor
Miguel Ciria, profesor mentor
João Quintela, profesor mentor



LEARNING FROM GREECE

Discurrir sobre arquitectura a la sombra del conocimiento

Unidad Docente Alberto Campo Baeza

Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Universidad Politécnica de Madrid

Memoria del curso académico 2015-2016

© 2016 De esta edición, Maireia Libros
Maireia Libros
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Avenida Juan de Herrera, 4. 28040 MADRID
Correo E: info@maireia-libros.com
Internet: www.maireia-libros.com

Director: Alberto Campo Baeza
Coordinador: David Carrasco Rouco

ISBN: 978-84-945750-9-9
Depósito Legal: M-23158-2016

Queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del “Copyright”, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo público.

Impresión: StockCero, S.A.
Impreso en España – Printed in Spain

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Learning from Greece. Alberto Campo Baeza.	09
---	----

TEXTOS DE PROFESORES DE LA UNIDAD DOCENTE

Descubriendo la belleza en Siracusa. Alberto Campo Baeza.	14
El convento de La Tourette, “una síntesis...” Alejandro Vírveda.	18
Consideraciones sobre el concepto de fachada. Jesús Donaire.	26
Hormigones de papel. José Jaraíz.	40
El matrimonio de Villa Planchart. Tommaso Campiotti.	46
Un mensaje en los encofrados de La Congiunta. David Carrasco.	56
Utzon en el andamio. Miguel Ciria.	66
Artificio natural. João Quintela.	72

TEXTOS DE PROFESORES INVITADOS

Las cien columnas de Mies. Alejandro Cervilla.	82
La escalera de Fred. Pablo Ramos.	92
La prima idea. Tim Simon.	98

EJERCICIOS DE LOS ALUMNOS

Primer cuatrimestre. Otoño 2015.	100
Segundo cuatrimestre. Primavera 2016.	138

ACTIVIDADES DE CURSO

Página web UDCB. http://campobaezaupm.com	184
Página web BMIAA. http://www.bmiaa.com	186
Bibliografía. Curso 2015 - 2016.	188

TRABAJO DE LOS ALUMNOS	QR
------------------------	----

INTRODUCCIÓN

LEARNING FROM GREECE

Curso académico 2015-2016.

Alberto Campo Baeza.

INTRODUCCIÓN

Learning from Las Vegas fue no solo un *best seller* en los años 70, sino que quizás fue el libro que más influyó en los arquitectos de entonces. Todavía resuenan sus ecos. Algún crítico definió bien el libro de Robert Venturi como perversamente brillante.

Nuestro *Learning from Greece*, quiere de algún modo, en el otro platillo de la balanza, subrayar la importancia fundamental de las raíces clásicas, griegas, de la arquitectura occidental. Son muy significativas las imágenes de Mies Van der Rohe o de Le Corbusier delante del Partenón. Mies van der Rohe y Le Corbusier se hicieron fotografiar delante del Partenón para dar fe de esta necesidad de las raíces para avanzar, para poner en pie la arquitectura más avanzada. Y también hay una imagen fantástica de Oiza en el Partenón.

Lejos de copiar las formas allí construidas, los maestros quisieron dejar constancia de aquella fundamental importancia, para ellos y también para nosotros, de esas raíces. Por eso nuestro *Learning from Greece*.

¿Se puede proponer a los alumnos de arquitectura un Curso de Proyectos en Grecia, hoy y ahora, para enseñar a hacer la arquitectura más contemporánea, más de vanguardia, más de nuestro tiempo?

Claro que antes, o en paralelo, yo me preguntaría: ¿Se puede proponer el leer a Homero, su Odisea o su Iliada, para enseñar a hacer la literatura más contemporánea, más de vanguardia, más de nuestro tiempo? Nuestra respuesta, en ambos casos, es claramente positiva.

Sobre mi mesa tengo la Odisea de Homero en una preciosa edición de bolsillo de Alianza editorial. Debo reconocer que estoy aprendiendo, y disfrutando mucho con esta mi enésima lectura del texto de Homero. Los rosados dedos de la aurora, las fuertes grebas de los guerreros o las lágrimas de Ulises ante los feacios cuando “tomando con sus robustas manos su gran manto púrpura, lo alzó sobre su cabeza y se cubrió sus hermosas facciones, porque se avergonzaba de derramar sus lágrimas desde sus cejas”, han vuelto a conmoverme una vez más.

Y para este Curso Académico 2015- 2016 hemos decidido trabajar con nuestros alumnos en Grecia. Un pequeño templo en Meteora y un Museo arqueológico en Delfos en el primer semestre, y una escenografía para el teatro de Epidauro y unas Termas en Icaria, en el segundo semestre.

Hemos insistido en los Mecanismos con los que traducir las Ideas arquitectónicas. Hemos hablado de la Escala y de las Proporciones y de la Precisión de las Dimensiones. Y de la Gravedad y de la Luz y de la Estructura y de los Materiales. Y de tantos otros temas. Temas que pertenecen a la arquitectura de ayer de hoy y de mañana. Porque el hombre ha sido, es y será siempre el centro del hecho arquitectónico.

Para las críticas hemos pedido, una vez más, muchas maquetas a escalas diversas. Desde la consabida maqueta de idea que cabe en una mano, hasta maquetas de escala mayor mostrando aspectos constructivos y estudiando su relación con la luz.

Alejandro Vírseda, Jesús Donaire y Jose Jaráiz, los tres ya doctores, han sido los profesores asociados en este Curso Académico. Con ellos, David Carrasco, João Quintela de la Universidad de Lisboa, Tommaso Campiotti de la Universidad de Milán, y Miguel Ciria, han colaborado como profesores mentores, a la vez que llevan adelante sus Tesis Doctorales.

El profesor Carrasco ha desarrollado la preceptiva estancia a la que obliga el nuevo reglamento de Doctorado, en la prestigiosa Universidad de Mendrisio en Suiza. De igual manera lo han hecho el profesor Quintela en Lisboa y el profesor Campiotti en Milán.

Todos ellos, asociados y mentores, han seguido puntualmente los preceptos orteguianos que Julián Marías exigía al buen docente: saber, saber enseñar y querer enseñar. Debo reconocer, una vez más, que tengo la suerte de tener junto a mí un grupo de profesores, asociados y mentores, que son mejores que yo.

Los más de 100 alumnos de los niveles tres y cuatro, además de un nutrido grupo de 40 alumnos del Programa Erasmus, han trabajado bien, y los resultados han sido satisfactorios. Se recoge parte de este trabajo en esta publicación. Unos impresos y todos accesibles a través del correspondiente QR.

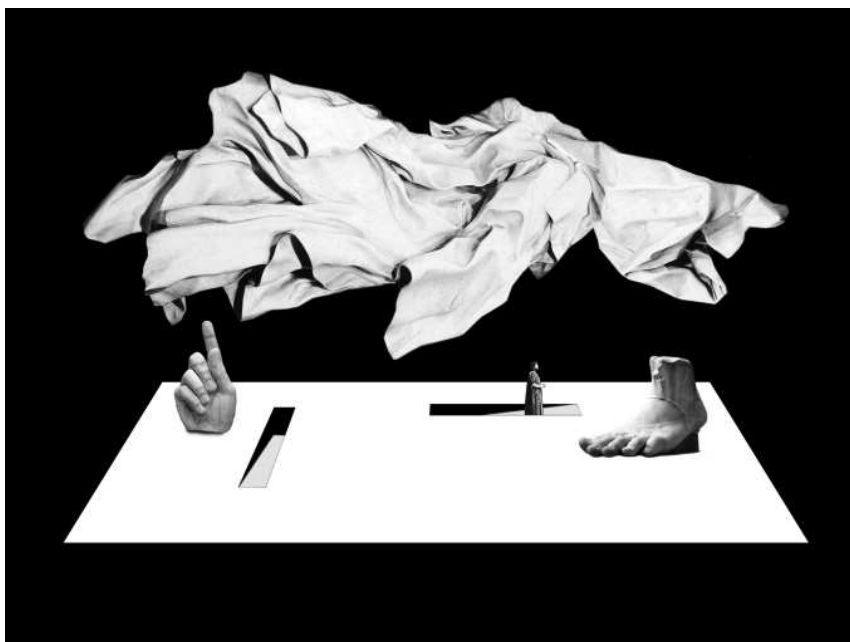
El tribunal correspondiente concedió 8 Matrículas de Honor a nuestros alumnos, 4 en el primer semestre y otras 4 en el segundo, lo que nos alegra enormemente.

Al comienzo de esta publicación se incluyen textos de los profesores, todos en relación a sus Tesis Doctorales, y los textos de algunos profesores invitados. La publicación que ahora tienen en sus manos es la número 9 de una serie con formato de libro DIN A5 y la número 14 si contamos las 5 anteriores realizadas en formato DIN A4 y más sencillas. Causa una gran satisfacción ver recogido así, en esta serie de libros, el trabajo de esta Unidad Docente, como ahora se denominan las Cátedras.

¡Bienvenidos a Grecia! Argos, el fiel perro de Ulises nos sigue esperando a la entrada de Itaca.

Alberto Campo Baeza
Catedrático

TEXTOS PROFESORES UNIDAD DOCENTE



DESCUBRIENDO LA BELLEZA EN SIRACUSA.

Donde Grecia se dejó vencer por Roma.

Alberto Campo Baeza.

I

Para un arquitecto, visitar Siracusa es como volver a nacer, tal es la intensidad de la belleza allí depositada.

Como Asplund cuando descubrió la inmensa belleza del cielo estrellado de Sicilia y lo transportó en cuerpo y alma a aquel techo azul Prusia tachonado de estrellas del Cinema Skandia de Estocolmo.

Como Caravaggio cuando fascinado por aquel espacio de belleza sin igual entre natural y artificial, aquella cueva vertical quasi sagrada, lo bautiza para siempre como la oreja de Dionisos.

Como Alvar Aalto fascinado por la belleza de las curvas formas de la cavea del teatro griego las traslada casi literalmente a algunos de sus proyectos.

En todos ellos, y en nosotros, la obsesión por atrapar el tiempo, por detenerlo, por suspenderlo.

II

Pues ahora, ¡a buenas alturas!, yo descubro Siracusa. Visito por vez primera una ciudad de belleza absoluta, con una naturaleza hermosísima. Que era de los griegos y que nunca ya perderá su aroma griego que, mezclado con Roma, da lugar a un perfume embriagador, guerra del Peloponeso incluida. Porque allí, en Siracusa es donde los griegos pierden su última batalla entregándose en un abrazo sin condiciones a una Roma arrolladora. En Siracusa uno parece que volviera a nacer, o a morir arrobado ante tanta belleza.

La plaza del Duomo, semielíptica, con proporciones y dimensiones perfectas, presidida por una Catedral en cuyos muros todavía están las hermosísimas columnas dóricas del templo que allí se erigió en un tiempo pretérito que allí todavía palpita con el aroma de Grecia.

Un teatro griego que se conserva vivo a base de representaciones de la mejor Medea o la mejor Lisístrata, de todas las clásicas tragedias griegas. Me hicieron el regalo de encargarme por entonces la escenografía para ese teatro para ese verano. Escogí Las Nubes de Aristófanes como muestra y creo que es uno de los proyectos en los que más ilusión he puesto en mi vida. Luego todo se quedó...en las nubes.

III

Siracusa es un dechado de Belleza. Si siempre lloro cuando entro en el Panteon de Roma, debo reconocer que en Siracusa he llorado como un niño, ¡tanta Belleza, tanta hermosura hay allí! Parece que de repente uno volviera a nacer. En la ciudad, en el teatro griego, frente y dentro de la oreja de Dionisos. Allí la

arquitectura se muestra desnuda, como exigía Melnikow, con sólo la gravedad y la luz. La piedra excavada por razón de la cava, la proporción vertical por razón de sostenerse estructuralmente al borde del milagro, y la luz poniendo todo en solfa. Hasta el sonido. Me he imaginado aquí a la Callas, la he oído, entonando el “ombra mai fú” divinamente.

Toda la belleza, toda. Toda Grecia antes y después de Roma. La Grecia a la que Roma acaba venciendo, convenciendo, precisamente allí en Siracusa en la última batalla de la guerra del Peloponeso. Todo allí en un instante. En una mañana en la que yo ya no cabía más en mí de gozo, de hermosura ¡tanta Belleza!

IV

Y luego Noto. Un lugar que es un prodigio del barroco siciliano. Pero antes de entrar nos encontramos con un espacio extraordinario: un plano grande de piedra limitado por un banco al fondo, *detto Piazza*, a los pies del arco de entrada a la ciudad. La obra, exquisita, es de Andrea Morana y Luana Rao, dos jóvenes arquitectos de Noto que no sé si saben bien que allí han hecho algo excepcional. Los autores hablan de que han establecido un sistema. Lo que han establecido es el orden del espacio, que es lo que hace siempre la mejor arquitectura. Con sólo este trozo de plano de piedra han logrado detener allí el tiempo, lo que sólo los dioses son capaces de hacer. Es una obra de ayer de hoy y de mañana. Tan hermosa que nos vuelve a recordar cuánto nuestra labor de arquitectos, es la más hermosa del mundo.

Alberto Campo Baeza

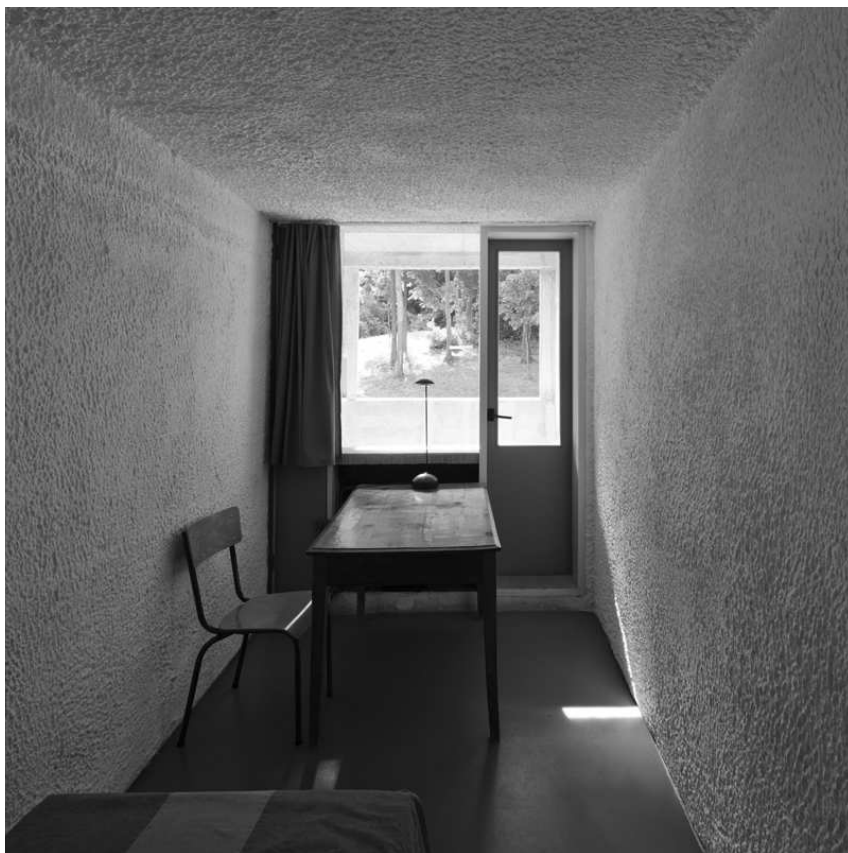


Fig.1: La Tourette - Celda

EL CONVENTO DE LA TOURETTE, “una síntesis...”

Alejandro Vírveda Aizpún.

Doctor arquitecto.

“La trayectoria de LC desde la Cartuja de Ema, que descubrió en Italia hacia 1911, hasta *Les Unités d'habitation de “grandeur conforme”* es un todo en el que la Tourette aparece como una confrontación y una síntesis...” [1], como se admite en las *Oeuvre complète*.

En efecto, el convento de la Tourette puede ser entendido como una demostración de los principios arquitectónicos, patrones formales, y lenguaje universal de elementos propios, así como una codificación de sus propuestas urbanísticas y una representación de su utopía cultural basada en la unidad y armonía de todas las artes. Para LC todos estos temas están relacionados, son absolutamente interdependientes unos de otros y encuentran el pleno sentido dirigidos hacia la pregunta que se formula constantemente y en torno a la cual gira todo su universo, no solo arquitectónico sino plástico: “¿cómo vivir?”. Se trata de una cuestión no solamente de dimensiones estéticas, sino también éticas, que intenta contestar a través de un conjunto de certezas arquitectónicas. Éstas le conducen siempre a un enfrentamiento de opuestos [2], muchos de los cuales se encuentran en el convento sometidos a un conjunto de fuerzas que pretenden lograr una armonía y un equilibrio ideal, la ansiada “simetría” [3] descrita en *El Modulor*.

Los postulados éticos Lecorbusierianos, “el arte de vivir o saber vivir” [4], se cimentan sobre el equilibrio de la dualidad individuo-colectividad que vislumbró en la cartuja italiana y que en Precisiones describe con las siguientes palabras: “La vida transcurre entre dos potencias magnéticas capaces, cada una, de alcanzar lo sublime. Uno de estos polos representa lo que hace el hombre solo: lo

[1]. *Le Corbusier Oeuvre complète. Volumen 7. 1957-65*. Birkhäuser Publishers. Berlín, 1999. Pag 32.

[2]. Para Le Corbusier la verdad solo se entiende en presencia de los contrarios.

[3]. “La palabra simetría hoy adoptable por la vanguardia del pensamiento moderno, persigue un doble objetivo: denunciar su falsa acepción de igualdad mantenida por un academicismo siempre vivaz y, por el contrario, volver a situar el término “simetría” en su plano original, que es el de equilibrio...” *El Modulor II*. Le Corbusier. Editorial Poseidón. Buenos Aires, 1980. Pag 155.

[4]. *Ética para Amador*. Fernando Savater. Editorial Ariel. Barcelona, 2007. Pag 31.

excepcional, lo patético, lo divino de la creación individual. El otro representa lo que hacen, lo que representan los hombres en sociedad, los hombres organizados en grupos, ciudades o naciones: ciertas fuerzas, ciertas corrientes específicas de la colectividad. Aquí la grandeza individual, la amplitud del genio. Allá la administración, el orden, la intención, la galvanización, el civismo. En todo dos energías contradictorias, pero unidas al mismo destino, historia del ciego y del paralítico; el uno no puede ir sin el otro, pero uno puede revolucionar al otro; y el otro puede oprimir al primero. La organización moderna debe, por el arreglo nacional de lo colectivo, separar, liberar al individuo..." [5]

Pero LC no se limita a establecer principios, sino que enunciará el cómo en una ingente cantidad de textos que sentarán las bases de sus propuestas urbanísticas y arquitectónicas. Por ejemplo "La carta de Atenas", de marcado carácter "económico, social y político" [6], según sus propias palabras, pretende establecer un marco teórico para sus ciudades. Éstas debían ser el soporte ideal de las actividades "que permitieran asegurar, tanto en el plano espiritual como material, la libertad individual y el beneficio de la acción colectiva: habitar, trabajar, ocio (recreo) y circular" [7]. A ellas añadirá ya en el periodo de entre-guerras "el esparcimiento" [8] y la cultura que debían desarrollarse en lo que denominará "el corazón de las ciudades" [9]. Junto a todas ellas, y en la base, se encuentra siempre la vida individual, en soledad del individuo representada por la célula a escala humana. "El núcleo inicial del urbanismo es una célula de habitación..." [10] repite insistentemente en sus escritos.

Y el convento de la Tourette, una "*Cité radieuse sacrée*" [11], puede ser interpretado primeramente como una metáfora de sus propuestas urbanísticas. Ya sabemos que para LC una casa podía ser un palacio [12]. "No hay pequeños o grandes

[5]. *Precisiones*. Le Corbusier. Ediciones Apóstrofe. Barcelona, 1999. Pag 241.

[6]. En el sentido etimológico de la palabra "relativo al ordenamiento de la ciudad o los asuntos del ciudadano". [7]. *La Charte d'Athènes*. Le Corbusier. Éditions de Minuit. París, 1957. Pag 98.

[8]. *La casa del hombre*. Le Corbusier. Ediciones Apóstrofe. Barcelona, 1999. Pag 103.

[9]. *CIAM VIII, El corazón de la Ciudad*. Editorial Científico Médica y Hoepli. Barcelona, 1955.

[10]. *La Charte d'Athènes*. Le Corbusier. Éditions de Minuit. París, 1957. Pag 88.

Precisiones. Le Corbusier. Ediciones Apóstrofe. Barcelona, 1999. Pag 113.

[11]. "Réplique sacrée de la "*Cité Radieuse*". Transcripción de las palabras de LC el día del acto de inauguración del convento publicadas al día siguiente en el artículo del mismo nombre. René Deroudille. *Diario Derniere Heure Lyonnaise*. Lyon, 20 de octubre de 1960.

[12]. "Una casa- un palacio, un palacio-una casa". Se quiere decir con esto que una casa que cumpla con todos sus deberes puede superar la estricta utilidad de conseguir la dignidad de un palacio: La magnitud está en la intención y no en la dimensión. Recíprocamente, un palacio tiene la obligación de estar tan cerca de las

temas...” [13] escribe con frecuencia. “Lo importante es tener ideas, registrar el impulso de una intención para crear una abstracción que contenga una enorme cantidad de ideas...” [14].

En él adquiere sentido, más que nunca, el objetivo final del urbanismo, “la liberación del individuo” [15] a través de su desarrollo espiritual, canalizado eso sí, a través de la acción física y creadora (“...corriente apasionada de los deleites espirituales, amor del arte, desprendimiento, alegría de vivir creando...”) [16].

El propio arquitecto reconoce explícitamente en sus escritos esta doble condición de toda actividad humana. Respecto a las actividades del hombre había escrito: “el trabajo, la ocupación de las horas de vida ha sido desvirtuado en su significado y en su propio sabor por falsas pasiones que han desviado la savia de su curso normal. El trabajo es como el pan, es un alimento humano. No es un alimento metálico o de papel, hecho como las brillantes monedas o como los miserables billetes de banco. Es un alimento del *corazón*” [17]. El mismo sentido, como hemos analizado en este trabajo, tienen el ejercicio físico (recordemos su admiración por el Dr Winter), “el esparcimiento”, la cultura, o evidentemente el habitar [18].

En todas las tareas diarias del monje, que reproducen aquellas enunciadas por la carta de Atenas, se encuentra presente la dimensión espiritual que siempre demandó a toda actividad humana. Por su propio carácter, los beneficios físicos -“fisiológicos o biológicos”- proporcionados por el “plan” de la ciudad conventual no son nunca un fin en sí mismo, de confort o bienestar, sino siempre el medio para un fin superior de carácter espiritual.

necesidades más modestas como una simple casa; noble debe también humildemente servir.

Esta ecuación contiene una clave: la proporción, que detenta la sonrisa de las cosas...” El Modulor I. Le Corbusier. Editorial Poseidón. Buenos Aires, 1980. Pag 106.

[13]. “*L’espace indicible*”. L’Architecture d’Aujourd’hui. N° hors-serie “Art”. París, 1946. Pag 14.

[14]. *Hacia una arquitectura*. Le Corbusier. Ediciones Apóstrofe. Barcelona, 1998. Pag 145.

[15]. “El objetivo de la obra de Le Corbusier ha sido siempre clarísimo: no se trata de modificar la forma de los edificios en el marco de la ciudad tradicional sino de inventar una nueva ciudad, independiente de las limitaciones de la vieja sociedad jerárquica y capaz de dar adecuada respuesta a las exigencias de libertad e igualdad de la sociedad moderna...” Historia de la arquitectura Moderna. Leonardo Benévolo. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1986. Pag 964.

[16]. *Cuando las catedrales eran blancas*. Le Corbusier. Ediciones Apóstrofe. Barcelona, 1999. Pag 18.

[17]. *Por las cuatro rutas*. Le Corbusier. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1972. Pag 21.

[18]. Ver el capítulo de RE-VISIONES: “Homme. Del homme-type al homme-reel”.

Pero variando completamente el prisma de la mirada (para el arquitecto los contrarios se encuentran muy cercanos), y considerando el edificio como una casa grande (aquella célula que está en la base de todo su urbanismo), podemos encontrar nuevas claves que nos ayuden a entender mejor la afirmación con la que se inicia este epígrafe y por ende, lo que el concepto “espiritual”, recogido en su *Petit vocabulaire* [19] significa para LC. Este término se encuentra evidentemente relacionado con la noción de lo “sagrado” presente en el convento.

En él, más que en ningún otro proyecto anterior emana el objetivo primordial (sintético) de su arquitectura doméstica, a la que dedicó su mayor atención y esfuerzo vital. Tanto en la introducción a la segunda edición, como a la tercera, de *Vers une Architecture* remarcará que para el arquitecto “estudiar la casa, para el hombre corriente... es ante todo recuperar las bases humanas, la escala humana, la necesidad-tipo, la función-tipo, la emoción-tipo”. Y esta noción del tipo, que remite a los conceptos de repetición y selección, conduce indefectiblemente a un tiempo y forma de vida ancestrales, y por consiguiente a un reencuentro con una naturaleza mítica, que se encuentran en la base de su arquitectura doméstica.

Junto “al regalo de las técnicas” representado por el término *machine à habiter*, la vivienda corbusieriana siempre evocará “el fuego antiguo, el abrigo del grupo familiar, el hogar de todas las tradiciones” [20]. Y esta presencia de la tradición en su sentido etimológico (de *tradere*: transmitir, entregar el relevo, proseguir un proceso abierto) que remite a un tiempo sagrado, *ab origine, in illo tempore* [21], se presenta en la gran casa del convento de la Tourette a través de la vida ritual del monje, de la repetición diaria de unas labores domésticas que la arquitectura reconoce, respeta y ofrece soporte (eso sí, como el propio arquitecto anotará a mano sobre una carta del padre Couturier, de acuerdo a los tiempos modernos, “es absurdo vivir como en

[19]. “*Petit vocabulaire Corbu*”. *Le Corbusier lui-même*. Panoramas Forces Vives. Colección dirigida por Jean Petit. Pag 195.

[20]. En el texto de la Oeuvre complète, “Urbanisme. La Règle des 7V (Voies de circulation)”, los tres primeros apartados dedican, como es lógico, su atención a la vivienda. Al primer apartado “El regalo de las técnicas”, que remite a su “maquina de habitar”, le sigue “El abrigo del grupo familiar, el “fuego”, el “hogar””. Oeuvre Complète. Vol 3. 1934-38. Editeur W. Boesinger. Birkhäuser Publishers. Basilea, 1999. Pag 19.

Esta invocación de un centro, y de una noción de protección, pueden vislumbrarse en la segunda acepción con la que el arquitecto siempre acompaña su definición de la vivienda como una *machine à habiter*, y que es habitualmente obviada, “un lugar útil para la meditación, donde la belleza existe y aporta al espíritu la calma indispensable”.

[21]. *Lo sagrado y lo profano*. Mircea Eliade. Paidós Orientalia. Barcelona, 1998.

el siglo XIII”). Así, esta obra y la particular vida del monje, no hacen sino revelarnos y reproducir el sentido del determinismo vital que todas las viviendas de LC, y su *promenade*, ofrecen a sus habitantes [22]: la evocación de la presencia del “hogar”, un sentido de “domesticidad” atávico y una relación con una naturaleza mítica, que a pesar de su modernidad, siempre parece emanar de la vivienda lecorbusieriana.

Como afirma Carlos Martí: “Le Corbusier dedicó su mayores esfuerzos al tema de la habitación humana y a través de esa búsqueda, comprendió el vínculo profundo, sagrado, que unía la casa de cada ser humano con la naturaleza...Le Corbusier proyectó y construyó diversas capillas o iglesias (La Tourette, Ronchamp, Firminy...) pero es en la comprensión de la casa donde encontramos la veta más pura de su furor sagrado” [23].

Por tanto, es la celda, “la habitación humana”, desde donde la arquitectura de LC inicia el tránsito (búsqueda) hacia su más auténtico opus espiritual, “el espacio inefable”. La apasionante *promenade* que el monje recorre diariamente desde su celda hasta la iglesia, paradigma de ese “espacio inefable”, no es más que una metáfora de la travesía profesional y vital que el arquitecto recorrió a lo largo de su existencia. Un camino que puede ser entendido en términos de “contrarios”, pero cuidado, nunca de oposiciones contradictorias. Son las dos caras de una misma realidad entre las cuales transitará en busca de un equilibrio ideal.

En la conferencia *Le Grand gaspillage* impartida en Chicago en 1935 LC afirmará: “La masa está entre dos polos, un polo por si solo tiende a cero; los extremos matan la vida; la vida mana en el medio, en el justo medio. El equilibrio es el signo del movimiento imperecedero. El equilibrio no es el sueño, la anquilosis, el letargo, la muerte. El equilibrio es el lugar en que se conjugan todas las fuerzas. Unanimidad” [24].

[22]. J. Quetglas en el escrito “El taller y el santuario”, tras describir detalladamente el recorrido secuencial que la arquitectura de la villa parecía proponerle a Mme Saboya desde que se levantaba de la cama termina: “Si acaso, la sonrisa que apunta al seguir un trayecto, al sentarse, al lavarse la cara, al mirar por la ventana, llega por saberse continuadora de un rito, repetidora de ademanes antiguos que producen una discreta y silenciosa entente con todas las generaciones pasadas. Sonreímos, agradecidos, a aquellos de quienes hemos aprendido e imitamos los gestos.” “El taller y el santuario”. Doblando el ángulo recto. 7 ensayos en torno a Le Corbusier. Josep Quetglas. Ediciones Arte y Estética. Madrid, 2009. Pag 117.

[23]. “La construcción de la luz”. Carlos Martí. Prólogo a la publicación *Espacios-luz en la arquitectura religiosa*. Luigi Moretti. Colección “La luz y su anverso”. Editorial Lampreave. Madrid, 2013. Pag 4.

[24]. *Cuando las catedrales eran blancas*. Le Corbusier. Ediciones Apóstrofe. Barcelona, 1999. Pag 239. “Le Grand gaspillage”. Oeuvre Complète. Vol 3. 1934-38. Editeur W. Boesinger. Birkhäuser Publishers. Basilea, 1999. Pag 19.

Y esa búsqueda del equilibrio se encuentra presente en el convento de la Tourette más que en ninguna otra obra del LC. Una obra sintética de todo su universo en la que “más que nunca antes tuvo la posibilidad de expresar su total maestría con la luz y el espacio –espacio inefable- cumpliendo los requerimientos no solo materiales sino espirituales y de respeto a la tradición monástica” [25].

[25]. *Le Corbusier Oeuvre complète. Volumen 7. 1957-65*. Birkhäuser Publishers. Berlín, 1999. Pag 32.

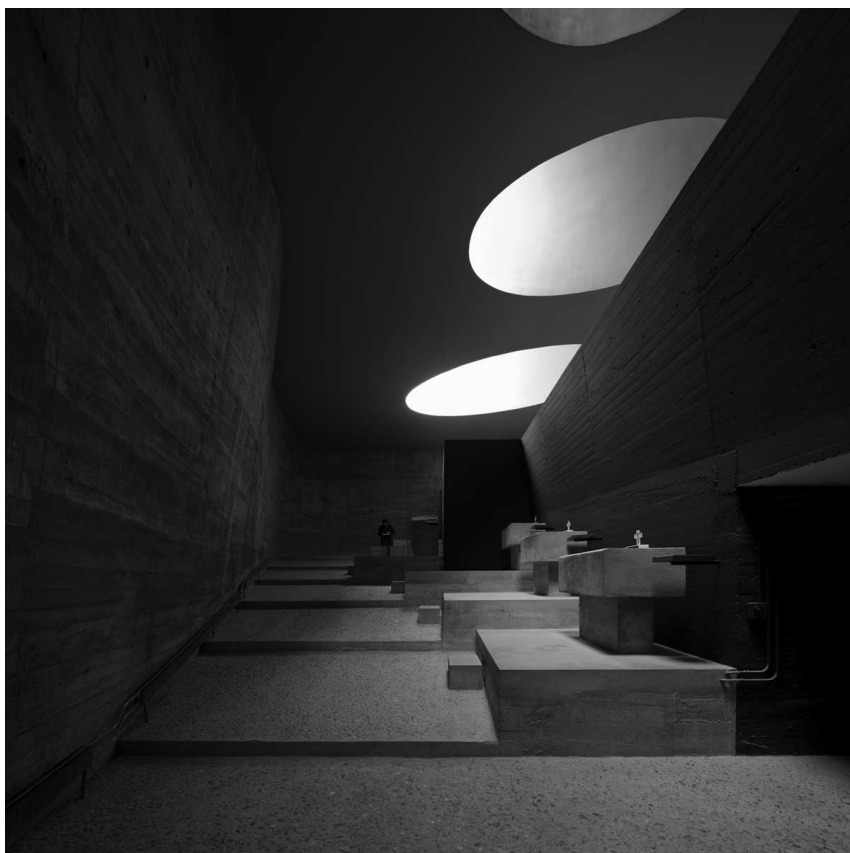


Fig.2: La Tourette - Capilla

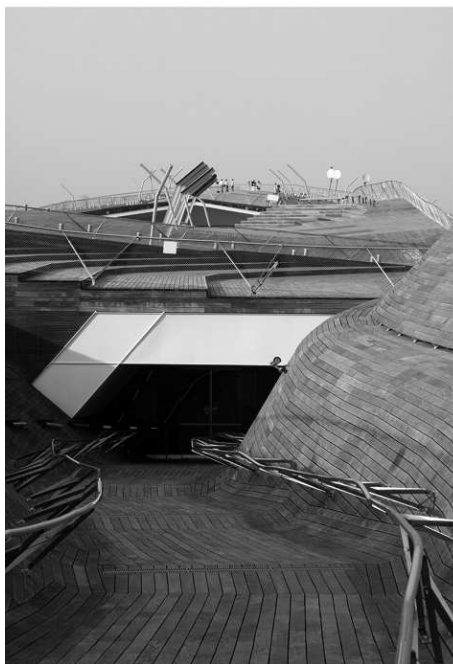


Fig. 1 San Carlo alle Quattro Fontane, Francesco Borromini.

(Imagen de Enrique Bordes y Jesús Donaire)

Fig. 2 Villa Tugendhat, Mies Van der Rohe.

(Imagen de Jesús Donaire)

Fig. 3 Terminal Portuaria de Yokohama, FOA.

(Imagen de Jesús Donaire)

Fig. 4 Mediateca de Sendai, Toyo Ito Architects.

(Imagen de Jesús Donaire)

CONSIDERACIONES SOBRE EL CONCEPTO DE FACHADA.

Jesús Donaire García de la Mora.

Doctor arquitecto.

Los avances tecnológicos en el siglo XX transforman la fachada en una envolvente sin costuras y perfectamente sellada. La fachada deja de ser una ornamentación funcional y una composición cuidadosa de elementos (ventanas, balcones, puertas, cubierta), para convertirse en una composición monolítica. Todos sus componentes clásicos son absorbidos en una superficie de alto rendimiento conformada por capas cada vez más complejas y ensamblajes materiales que vienen determinados más por fuerzas económicas y políticas que por un simbolismo clásico [1].

En la Bienal de Arquitectura de 2014, el director artístico Rem Koolhaas incluía la fachada como uno de los quince elementos fundamentales de la arquitectura [2]. Koolhaas manifestaba que el hecho de que estos quince elementos cambien independientemente el uno del otro, de acuerdo a los diferentes ciclos económicos, convierte a cada edificio en un complejo collage donde se mezcla lo arcaico y lo actual. Sólo mirando a estos elementos fundamentales bajo un microscopio, apunta Koolhaas, reconocemos las ideas de los arquitectos que constituyen la práctica de la arquitectura hoy en día. De todos los elementos la fachada es, sin duda, aquel con mayor carga simbólica e histórica, la piel y el rostro fundamental de la arquitectura: un diafragma activo que más allá de cubrir sus funciones pragmáticas adquiere un sustancial significado cultural y sociopolítico.

[1] KOOLHAAS, Rem. Elements of Architecture. 2014. Façade. 3. Façades after the "façade". Zaera Polo, Alejandro, Trüby, Stephan, Koolhaas, Rem, amo, GSD, Harvard, Boom, Irma. Pag. 3

[2] El arquitecto español Alejandro Zaera era el encargado de dirigir la investigación específica sobre el elemento de la fachada.

La transformación de la fachada, entendida como un lugar y como superficie que envuelve el volumen, la forma, es una consecuencia directa de la manera en la que han evolucionado los elementos arquitectónicos hacia el espacio único a lo largo de la historia de la arquitectura, y exponencialmente en el siglo XX. El enunciado de los mecanismos de proyecto específicos que han producido dicha evolución, pretende acercarnos a la idea de límite entendido como una consecuencia del espacio arquitectónico y no como una piel o membrana ajena a este espacio limitado. La fachada deja de ser una *faccia* (rostro), máscara, disfraz, para ser un diafragma activo, un espacio de relación, un límite donde se produce la experiencia arquitectónica. Es también un mecanismo de mediación atmosférica que regula las formas de vinculación entre el ámbito interior y su entorno próximo, a través de su propia construcción. La manipulación del espacio arquitectónico produce la transformación del límite diafragmático para mediar entre la naturaleza artificial, creada y manipulada por el hombre, y la naturaleza natural, contemplada y percibida por el hombre. La humanización de la naturaleza o la naturalización del hombre; naturaleza y hombre en el mismo plano.

Para Graziella Trovato “la palabra fachada, su existencia y acuñación, marca un antes y un después en el paso del muro a la *hipersuperficie*, es decir del muro –coraza– barrera a la información, a la piel contemporánea, híbrida y flexible, filtro de informaciones, que se perfila como la metáfora más prometedora y fascinante del paradigma contemporáneo.” [3] La fachada es un instrumento de medida del tiempo y del espacio, y es a su vez reflejo de una época, de una técnica. En el siglo XX este elemento ha pasado de tener la estética de la máquina a tener la estética de la microelectrónica, y su materialidad se ha visto consecuentemente transformada.

Durante este proceso de transformación han germinado múltiples tipos de límite, mutando en búsqueda de la fluidez a través de las líneas generatrices y directrices tanto de formas ortogonales como de formas líquidas u orgánicas. Un límite que incluso ha tenido la ilusión de la desaparición a través de su propia desmaterialización; lo que Beatriz Colomina denomina en muchos de

[3] Graziella Trovato, *La fachada como lugar en la arquitectura contemporánea* (Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 2004), 219

sus escritos *skinless architecture* (“arquitectura sin piel”), donde la línea entre lo privado y lo público ha dejado de coincidir con el límite exterior del edificio y se ha disuelto radicalmente. Una disolución que en ocasiones, gracias a la idea y a la propia cualidad material, atiende a razones de lo fenomenal, es decir, transmaterializándose, cuando su materia, según Jesús Aparicio, es capaz de generar mutaciones de las propiedades transparentes, translúcidas y opacas entre sí gracias a la luz y a la visión. [4]

El término fachada, del latín *facies* y del italiano *facciata*, fue creado como tal durante el siglo XVI, aunque como elemento arquitectónico es una realidad clásica y un concepto humanista reinventado en el Renacimiento. El Barroco supuso un cambio en la forma de entender el concepto de fachada, hasta que a principios del siglo XX se transforma radicalmente, con la aparición del vidrio plano de grandes dimensiones, despojándose de su carga historicista. La transparencia literal hace desaparecer (negar) la fachada. La fachada se construye con nuevos materiales, nuevas tecnologías, y responde a un espacio global que espera a ser colonizado por una sociedad en constante mutación; un espacio que irá siendo cada vez más complejo a lo largo del siglo pasado y que tendrá como una de sus principales consecuencias un mayor grado de abstracción en la fachada.

La fachada barroca supuso un punto de inflexión, y origen de la transformación contemporánea, frente al clasicismo de siglos precedentes. Los mecanismos de proyecto que generan el espacio barroco, cuyas consecuencias se manifiestan claramente como rostro parlante hacia el espacio urbano, plantean uno de los mecanismos proyectuales motivo de transformación de la idea de fachada. Estos mecanismos han sido sometidos por lo tanto a una clasificación que responde a diversos tipos de espacio arquitectónico. De esta manera se enuncia la *transformación compositiva* de la fachada por medio del *espacio dinámico*, la *transformación constructiva* de la fachada por medio del *espacio membrana*, la *transformación diagramática* de la fachada por medio del *espacio pliegue* y, finalmente, la *transformación tecnológica* de la fachada por medio del *espacio líquido*.

[4] Jesús Aparicio, *El Muro* (Madrid: Nobuko, 20016), 211

ESPACIO DINÁMICO (Fig. 1)

“Qué maravilloso sería si se pudiera construir toda la fachada con una única pieza de terracota”. [5]

La arquitectura barroca trabaja con la tierra: la moldea, la horada, la engrosa, la aligera, talla sus piedras, las esculpe. La construcción del muro terroso, pétreo, crea el espacio arquitectónico. Un espacio estereotómico que surge de la cueva. Michelangelo Buonarroti reinterpreta en la Capella Sforza el muro estereotómico de la arquitectura clásica romana, esculpe de nuevo la cueva. La composición del espacio de la cueva crea relaciones entre sus muros a través de su continuidad material moldeada. Se genera un espacio dinámico, un espacio que incide en sus elementos constructivos, provocando una serie de tensiones que modifican la relación con el espacio exterior.

El espacio interior barroco sale al exterior, se desdobra, se hace notar. Se hace cóncavo, convexo, se pliega, se repliega, y busca la luz para lograr la sombra. Esas manipulaciones, como en la escultura, buscan la exterioridad. El dinamismo interior manipula el volumen exterior. La fachada barroca no se compone solo en alzado, como lo harían los renacentistas, se compone sobre todo en planta, pues así se transmite el dinamismo interior al exterior y viceversa. Frente a la tectónica griega o las yuxtaposiciones renacentistas previas, el Barroco trabaja sobre una única realidad constructiva.

En los planos originales de la iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane de Francesco Borromini (Fig. 1), que se encuentran en la Albertina de Viena, el dibujo es negro, cavernoso, de trazo terroso; la sombra se crea primero en el papel, luego en la realidad. Borromini genera el espacio único a través de la composición geométrica de la planta, que se transforma topológicamente en sección. Los registros de esta transformación devienen en una manipulación formal de la fachada haciendo dependientes y unitarios interior y exterior. Existe una ligazón transversal entre ambos mecanismos, de tal manera que las operaciones compositivas de crecimiento, rotación, traslado, combadura, torsión y derrocamiento que enunciaba Paolo Portoghesi al describir la obra de Borromini, son reinventadas en los espacios contemporáneos que denominamos pliegue y líquido.

[5] Francesco Borromini, *Opus Architectonicum*

El trazado urbano se redibuja mediante la nueva idea de exterioridad planteada en el Barroco. Pietro da Cortona reinventa los límites de Santa Maria della Pace expandiendo en continuidad su fachada mediante la transformación del contexto próximo. La fachada como escenario teatral, convirtiendo el espacio exterior en espacio interior abierto. Gian Lorenzo Bernini expande los brazos de San Pedro hacia la ciudad. En menor escala acomete la misma operación en Sant'Andrea al Quirinale, retranqueándose de la alineación para tomar perspectiva en la estrecha calle del Quirinale, de la misma manera que lo hará Mies van der Rohe con su torre Seagram en la neoyorkina Park Avenue.

Francesco Borromini, por el contrario, irrumpe en el plano vertical de la alineación, de la misma calle del Quirinale, para mostrar en escorzo lo que no podría verse de otra manera, con una arquitectura que proviene de la manipulación del espacio interior. Dibujando en negro terroso la línea límite una y otra vez hasta tener la sensación de haber tallado, esculpido, una única pieza de terracota desde su interior hasta el exterior, y viceversa. La fachada sale a mostrar el afecto de ese espacio y ríe, llora, escucha, se arruga, se asombra, y sobre todo, habla. Gracias a estos mecanismos el hombre aprende a mirar la arquitectura ondulante, y acude a su llamada para escuchar sus ecos en su interior trémulo.

Farshid Moussavi, en sus recientes monografías sobre la función del ornamento, de la forma y del estilo, ha puesto de manifiesto la importancia del concepto de *afecto*, extraído de la relectura que Gilles Deleuze hace del término original del filósofo holandés Baruch Spinoza. Los edificios producen afectos que parecen surgir directamente de la materia y de su forma, según Moussavi, y es en la búsqueda de nuevos afectos donde el arquitecto puede seguir desarrollando su práctica. Spinoza, coetáneo de Francesco Borromini, propuso la relación original entre idea y afecto, extrapolada como medida entre el hombre y la arquitectura. Idea como modo de pensar definido por su carácter representativo, versus afecto como modo de pensamiento abstracto. Idea, como realidad objetiva y como realidad formal. Las ideas en el espacio barroco de Borromini se suceden constantemente, cada una teniendo un grado de perfección, de tal manera que el espacio emotivo se crea a través de una sucesión de ideas y de formas, y el afecto está constituido por la transición vivida de un grado de perfección a otro.

ESPACIO MEMBRANA (Fig. 2)

"Tanta materia arquitectónica es el muro como el espacio exterior. La arquitectura tectónica nace tanto de la sublimación de la materia del muro, como de la sublimación de un exterior que empieza a formar parte del espacio". [6]

La arquitectura de la modernidad trabaja con el aire: lo acota, lo mueve, lo filtra, lo atempera, lo refleja, lo subraya, lo percibe, lo hace fluir. Cuando la fachada se despoja de su carga estructural, gracias al sencillo esquema estructural Dom-ino planteado por Le Corbusier, deja paso a otras consideraciones más relativas a la narración y profundiza entonces en el fin último de creación del espacio. Un espacio que se adapta a una nueva sociedad, que se industrializa y se abre hueco en una intensa vida urbana. La consecuente transformación constructiva impulsa así la búsqueda propositiva de un sistema arquitectónico. Un hábitat de transformaciones simultáneas. Un espacio transparente y homogéneo donde el tiempo deja de ser lineal para ser estático y donde el vidrio toma un especial protagonismo.

El límite vítreo miesiano no horada el muro (ni con la *fenêtre en longueur* corbuseriana ni con *porte-fenêtre* de Perret), sino que lo desmaterializa e incluso lo hace desaparecer tal y como sucede en la Villa Tugendhat (Fig. 2). Hace cierta la posibilidad dual del espacio, es decir, genera un espacio continuo, único, en el que el espacio que se habita empieza a formar parte de una espacialidad de un orden mayor, incluyente. Se asocian lugar y contexto en la habitación de la arquitectura. Esta continuidad deviene en un espacio único de cualidades múltiples donde la mirada del hombre se convierte en protagonista. Esto es también una consecuencia fenomenológica que reivindica esa mirada como elemento necesario para desplegar las distintas posibilidades del espacio, a través del conocimiento, donde la fachada se transmaterializa gracias a la idea y a su propia cualidad material.

El umbral (*engawa* japonés) deviene en el negativo del espacio (*ma* japonés [7]), optimizando las fuerzas energéticas de la naturaleza, un espacio membrana en el que, según Siegfried Ebeling, se produce la tensión entre los dos pares de fuerzas: las que provienen del terreno y aquellas que entran en contacto con un

medio más fino, que es periódicamente penetrado por los rayos del sol. Su forma es el resultado del proceso tecnológico que genera nuevas posibilidades de los materiales para adaptarse a estas fuerzas, dando paso a la realidad espacial del límite.

Todas estas consideraciones llevan implícitas la construcción de una atmósfera donde el aire es el protagonista de una experiencia progresiva. La consciencia y la percepción del lugar, no en el sentido de una entidad tridimensionalmente delimitada, sino más bien el conocimiento simultáneo de la forma y no-forma derivada de la intensificación de la mirada. Un aire que se percibe a través de esta mirada, a través de los ojos de la piel.

[6] Jesús Aparicio, *El Muro*, 191

[7] "Ma" es un término japonés que podría traducirse como pausa, espacio, abertura o intervalo. No es simplemente un vacío o la ausencia de contenido sino que se trata de un espacio consciente, una respiración que permite poner en valor las otras partes de la obra o incluso crear nuevos significados. Según la filosofía japonesa, ese espacio estaría lleno de energía, y podría inducir un estado contemplativo en el cual es posible apreciar la expansión del espacio y del tiempo. Tomie Hahn, *Sensational Knowledge: Embodying Culture Through Japaness Dance* (Connecticut: Wesleyan University Press, 2007), 53

ESPACIO PLIEGUE (Fig. 3)

“Lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras. A cada piso le corresponde precisamente un laberinto: el laberinto del continuo en la materia y sus partes.” [8]

La arquitectura contemporánea trabaja con el fuego, el magma terrestre, que con su fuerza irrumpe en la superficie y deviene en pliegue: lo deforma, lo estira, lo encoge, lo encresta, lo tumba, lo inclina, lo retuerce. Este espacio se genera en sección y se muestra al producir un corte. Como las placas tectónicas al deslizarse las unas sobre las otras, dejando ver los plegamientos rocosos. La materia se deforma y los planos horizontales quedan plegados mediante ondulaciones sinuosas. La materia se somete estructuralmente a fuerzas de compresión tanto laterales como verticales. El pliegue se habita y al hacerlo adquiere sustancia arquitectónica y consecuentemente propiedades tectónicas, convirtiéndose en cuerpo de conocimiento proyectual, tal y como quedó planteado en la función de lo oblicuo enunciada por Calude Parent y Paul Virilio.

La sección o corte del sistema plegado se convierte en la expresión del límite, de la fachada, como una estrategia de búsqueda de la continuidad espacial entre el interior y el exterior, llevando el espacio a los bordes físicos de la arquitectura. El pliegue provocado por las fuerzas estructurales deforma sus bordes, los hace maleables y accesibles (habitables). Se establece así la continuidad mediante las propiedades topológicas de las superficies plegadas, potenciando la fluidez y difuminando las delimitaciones. El pliegue arranca del plano del suelo y, mediante una estratificación continua de planos, acaba en la cubierta, que ya no es cubierta sino fachada. El concepto de fachada se transforma, pues no solo se contempla, también se habita.

El pliegue como sección libre que atiende al diagrama del programa. Arquitectura diagramática. El proyecto de la Terminal de Yokohama de Foreign Office Architects (Fig. 3), define claramente la morfología de ese paisaje urbano que se habita a la par que resuelve el espacio interior dando respuesta al programa. En este proyecto se genera un suelo que se diferencia y se multiplica constantemente

siendo en realidad una única superficie, desapareciendo así los límites entre los elementos arquitectónicos de muro, suelo y cubierta. La multiplicidad potencia la interactividad y la variabilidad.

La mirada, en un espacio donde ninguna dirección es predominante, no es horizontal ni vertical, sino diagonal. Frente a los planos horizontales dispuestos a diferentes cotas de la modernidad, el espacio diagonal se convierte en un elemento compositivo eficaz que dinamiza el espacio arquitectónico. Un espacio diagonal en movimiento y en tensión, en el que se diluyen también los límites físicos entre interior y exterior, entre los espacios dinámicos y aquellos más estáticos.

No se trata tanto de una definición constructiva como de una proposición arquitectónica –la del plano oblicuo de Parent & Virilio– donde la estructura, la composición y la construcción estén al servicio del programa. Más de cincuenta años después de haber sido enunciadas, muchas de sus teorías han alcanzado una óptima materialización en los últimos años.

Esta oblicuidad del plano, su inflexión, la deformación de sus superficies y sus geometrías no euclidianas, derivadas de las superficies curvilíneas, descomponen el mayor artificio arquitectónico: el plano horizontal; un plano que no existe en la naturaleza. Como consecuencia, la arquitectura ha de reinventar a través de la forma las leyes para el desarrollo de las actividades humanas.

[8] Gilles Deleuze, *El Pliegue. Leibniz y el Barroco* (Barcelona: Paidós Básica, 2015), 11

ESPACIO LÍQUIDO (Fig. 4)

“Arquitectura en estado de fusión o arquitectura fluida: un espacio generado como fluido, un espacio blando y flexible, el espacio como el lugar donde se desarrollan los actos continuos de los hombres, donde las acciones se suceden con el paso del tiempo.” [9]

La arquitectura contemporánea trabaja con el agua: la filtra, la tiñe, la acota, la ilumina, la disuelve, la oxigena, la hace fluir. El concepto de espacio líquido pretende despojarse, aun trabajando sobre los mismos principios de fluidez y planta libre, de la estricta geometría ortogonal de la modernidad en busca de otra más sinuosa y oscilante. Trabaja con el elemento principal que establece el orden: la estructura, y lo hace manipulándola, ahuecándola, minimizándola, aligerándola o mimetizándola con la naturaleza. Una arquitectura que busca reinterpretar el sistema Dom-ino de la era industrializada, actualizándolo a la época de la microelectrónica mientras sigue explorando nuevos códigos de fluidez espacial a través de la materia y la técnica: nuevos campos de juego líquidos.

Toyo Ito identifica en la exposición del MoMA de 1990 “Information Art – The Diagramming of microchips” la estética de la nueva arquitectura. En esta exposición se mostraron dibujos de gran formato de esquemas de microchips. Unos esquemas que plasman diferentes jerarquías de circulación y de almacenamiento de la información. Una operación a la que los arquitectos de SANAA le sacarían el máximo beneficio formal y compositivo durante casi 20 años de exploración sobre en una serie importante de proyectos que trabajan con las ideas planteadas por Toyo Ito en el proyecto de la Biblioteca de París de 1992, y en su posterior y paradigmática Mediateca de Sendai (Fig. 4), con clara referencia a los microchips expuestos en el MoMA.

Se busca crear el arquetipo arquitectónico, un espacio para el hombre nómada contemporáneo, a través del sistema estructural que, en la obra de Toyo Ito, se basa en la repetición infinita y mutable. El límite lo marca el corte o la sección que dejan manifiesto, desnudo, este sistema estructural que fluye en las tres direcciones del espacio tal y como se planteaba en el proyecto del concurso para el Forum para la Música, Danza y Cultura Visual, desarrollado en colaboración con Andrea Branzi (Fig. 5). En estos proyectos sección-fachada, o fachada-sección, se produce

el desdoblamiento del espacio como lugar que altera sus condiciones visuales, expandiéndose más allá de sus límites. Se crea así el espacio fluido o arquitectura líquida, como una definición propositiva de espacio único a través de límites difusos, borrosos, que actúan como envoltorios variables de la acción del ser humano. Una arquitectura abierta como un sistema generador de paisaje natural (viento, luz, sonido) y artificial (información, transporte, flujos electrónicos). La fachada genera una relación interior-exterior ambigua, laxa, como dos espacios que se fusionan, como el río cuando encuentra el mar.

En una ímproba búsqueda por la reinterpretación de la fluidez espacial miesiana se reaviva la producción de la transparencia, donde el vidrio actúa como un agente que transforma una realidad objetiva y concreta en una realidad subjetiva e indeterminada, desdibujando y borrando el programa. Fundiendo su límite con el cielo. El espacio se muestra como un dispositivo creador de fenómenos, un océano de aire, una mirada translúcida. La habitación de la arquitectura se genera indistintamente por medios materiales y medios etéreos, produciendo una atmósfera que se multiplica visualmente y crea la emoción arquitectónica.

El resultado es un espacio fenomenal, caleidoscópico, lleno de burbujas de aire, interconectadas y perfectamente organizadas bajo una sencilla trama que se manipula y se distorsiona para ahondar en el fenómeno. A través de estas burbujas el visitante fluye con la forma, siempre en un único plano, normalmente horizontal (aunque en ocasiones puede plegarse como en el Rolex Center de SANAA) y donde los límites son, precisamente, las conexiones; como ya ocurría en la arquitectura tradicional japonesa.

La estructura se neutraliza, se manipula, se aligera para hacerla desvanecer entre los reflejos. La delgada delgadez. La materia vítrea que subdivide el espacio, curvada e iluminada en su totalidad, se llena de reflejos y efectos ópticos que conforman una atmósfera translúcida, donde la fachada, continua e ininterrumpida por sus esquinas, absorbe e introduce los reflejos del espacio exterior produciendo la transmaterialización de la fachada.

[9] Juan Antonio Cortés, "[Toyo Ito y la búsqueda de una nueva arquitectura orgánica] Más allá del Movimiento Moderno, más allá de Sendai" en *El Croquis 123: Más allá del Movimiento Moderno*, Toyo Ito 2001-2005 (Madrid: El Croquis Editorial, 2005), 16

Esta línea imaginaria descrita hace evidente la necesidad de condicionar el acceso a estas estructuras mediante un elemento arquitectónico ya utilizado en los templos greco-romanos, el pronaos, que adquiere en este momento una singular capacidad representativa y de acceso a, lo que por otro lado serían, dos estructuras de una sencilla y rotunda geometría circular, una geometría isótropa sin dirección predeterminada.

La utilización del pronaos como elemento añadido a estructuras arquitectónicas isótropas, hace evidente un acceso determinado, un frente, una dirección establecida. Podemos decir que la arquitectura es cualificada con un elemento representativo, a modo de rostro, creándose de esta manera en la arquitectura clásica la idea de fachada, de *faccia* o rostro. Un término, el de fachada, que no surge como tal hasta el siglo XVI y que proviene del latín *facies*.

En la actualidad el Mausoleo de Augusto se encuentra despojado de su pronaos, aunque son varios los documentos gráficos que lo muestran con este elemento añadido, a modo de acceso principal. A pesar de su deterioro la estructura principal se mantiene prácticamente intacta en su forma y estructura, despojada eso sí de un frente que la identifique, que la represente, y que marque un punto de acceso. Sin embargo la estructura del Panteón sigue integra en sus elementos principales: el interior de la rotonda con su cúpula, el cuerpo intermedio y el pronaos, o frente-fachada. La fascinación por este elemento a modo de *faccia*, el pronaos o “espacio fachada”, adquiere gran protagonismo al erigirse como pieza de tránsito entre el espacio público y el espacio interior de la rotonda. Un lugar construido con 16 columnas monolíticas de granito y de altura total del orden de 14,5 metros. Un espacio que funciona como lugar público pero que sirve para recibir al visitante, para prepararle visual y emocionalmente ante uno de los espacios más sobrecogedores de la historia de la arquitectura: la Rotonda del Panteón. La fachada convertida en espacio, en umbral de transición y en primer contacto con la escala del espacio a través de sus elementos constructivos. Una sombra del espacio público y un tránsito hacia el espacio interior. Un obturador arquitectónico que, además, organiza los flujos de acceso y por el cual en el solsticio de verano podemos ver escaparse la luz cenital que entra desde el óculo central de la cúpula: un momento mágico donde los elementos arquitectónicos confluyen en sinergia despojando al Panteón de su materialidad frente a la desnudez de la luz del sol que deslumbra al visitante.

Como parte del trabajo de investigación de la tesis doctoral en curso, que versa sobre la transformación del concepto de fachada en la arquitectura del siglo XX, se ha investigado el origen de este elemento en la arquitectura clásica romana, que llegó a tener su máximo esplendor en la época del Renacimiento gracias a figuras como Leon Battista Alberti o Andrea Palladio en los siglos XV y XVI. Pero no sería hasta el Barroco, ya en el siglo XVII, de la mano de maestros como Francesco Borromini, Pietro da Cortona o Gian Lorenzo Bernini, cuando éste elemento arquitectónico toma una nueva expresión. Lejos de ser leído como una mera manipulación formal la fachada se convierte, ante todo, en un reflejo de una transformación espacial interior a través de un uso complejo de la geometría y, una respuesta a la ciudad en forma de dinamismo compositivo. Especialmente relevante es el entendimiento espacial de Francesco Borromini, que con austeridad material eleva a su máximo esplendor el espacio interior barroco mediante complejos sistemas geométricos de composición espacial fluida, en movimiento. Sistemas que se manifestarán tanto en el interior como en el exterior, pues los unos son reflejo de los otros.

De la lectura de los libros que sobre arquitectura Barroca, y sobre Borromini de forma específica, del académico italiano Paolo Portoghesi, subyace la idea del dinamismo de los elementos que componen la arquitectura barroca. El equilibrio dinámico de la arquitectura en movimiento de Francesco Borromini traslada a la fachada, mediante operaciones compositivas, cuestiones que surgen desde el espacio interior. De la misma manera, cuestiones que surgen del entendimiento del espacio público, se trasladan también hacia el espacio interior de manera recíproca. Las operaciones compositivas de Borromini han de leerse, consecuentemente, como algo más complejo que el simple arte de agrupar figuras geométricas y volúmenes. Son mecanismos de proyecto para resolver cuestiones de programa, responder a una situación urbana, y por ende provocar un nuevo entendimiento del espacio arquitectónico. La fachada deja de ser un elemento impuesto, una simple *faccia* o rostro, para transformarse en el elemento que abraza el espacio público y es reflejo de operaciones del espacio interior, con capacidad de articulación y manipulación de la luz.



HORMIGONES DE PAPEL.

Sobre la escuela de gestión y diseño Zollverein.

José Jaraiz Pérez.

Doctor arquitecto.

La escuela de diseño Zollverein, de la oficina de arquitectura japonesa SANAA, en la ciudad alemana de Essen, constituye uno de los mejores ejemplos del uso de hormigón en la arquitectura contemporánea debido al uso del mismo con un carácter ligero, leve, restándole pesadez, y negando su masa intrínseca.

El proyecto, situado en la cuenca del Ruhr, se inscribe dentro del plan director diseñado por Rem Koolhaas y OMA para la revitalización de esta antigua zona industrial y se erige como el primer edificio construido *ex novo* dentro de todo el plan.

El edificio surge como parte fundamental del ordenamiento para revitalizar el entorno de la mina Zollverein, después de que la mina cerrara sus instalaciones en 1998 y en 2001 fuera declarada patrimonio de la humanidad. El *masterplan* de OMA consiste en una banda alrededor del lugar histórico, que contiene los nuevos programas y funciones necesarias. Las antiguas vías ferroviarias se mantienen como espacio público y conectan los edificios principales.

Es entonces, en este *patchwork* entre memoria histórica y elementos nuevos, donde Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa levantan un, a priori, monolítico edificio de hormigón que toma la forma de un cubo de 35 metros de lado.

El proyecto se entiende a partir de su simplicidad absoluta. El programa se apila en cuatro niveles horizontales de diferentes alturas rematados por una cubierta transitable que hace de filtro entre el cielo y el hombre y que tiene ciertas reminiscencias del *Danteum* de Terragni. En la superficie de cada planta, de unos 1200 metros cuadrados aproximadamente, se alojan las diversas funciones que dan forma a la Escuela de diseño.

La estructura del edificio también participa de la simplicidad que engloba a todo el proyecto, constituyéndose en: fachada portante de hormigón, losas planas aligeradas que salvan las luces entre los muros principales de cerramiento y conforman los forjados, tres núcleos de comunicación en hormigón y dos esbeltos pilares de acero lacado en blanco en sección circular que ayudan estructuralmente a la piel de hormigón.

Sin embargo, el verdadero esfuerzo proyectual y argumento compositivo de la operación se sitúa en la construcción de la piel de hormigón perimetral que va a regular la relación entre interior y exterior y es clave en la arquitectura de SANAA.

Efectivamente, el grosor de la piel se reduce a 24 centímetros. Grosor impensable en paredes estructurales de este orden y en alturas tan grandes. El recurso técnico que posibilita esta solución es el enorme esfuerzo ingenieril para saturar de armado la piel y el eliminar el tradicional sistema de aislamiento térmico, así como su grosor, debido a la introducción de un sistema de acondicionamiento consistente en una red de tubos embebidos en los muros que permiten la circulación de agua, bombeada desde una fuente natural de la mina, por toda la piel a una temperatura constante de 27 grados centígrados.

Estos medios técnicos facilitan la creación de una piel estructural, en la que por sus dimensiones y grosor, - por ello son necesarias las grandes alturas en planta -, se entiende como una fina hoja de papel donde los arquitectos recortan, con entera libertad, una serie de huecos rectangulares, sin espesor en su canto, que permiten entender la naturaleza exterior como una sucesión de cuadros de paisaje.

A través de la técnica, el hormigón pierde peso, se desmaterializa y vuelve ligero, casi evanescente, y susceptible de ser plegado como si fuera un sencillo folio.

Esta transmutación del carácter tradicionalmente pesado del hormigón, en carácter ingrávito, crea la emoción en el edificio.

Las amplias alturas y generosas dimensiones en planta de la escuela, especialmente en planta primera, se antojan entonces imprescindibles, ya que facilitan la contemplación de la fachada desde el interior y posibilitan entenderla como un puro ejercicio de levedad, donde tan solo parece que una fina hoja gris nos separa del paisaje exterior.

Esta potente sensación espacial sería muy distinta si se hubiera recurrido a espesores de 50 centímetros requeridos en soluciones estructurales convencionales y al uso de aislantes tradicionales en el intradós del muro de hormigón.

El aparente recorte aleatorio en el muro de los huecos, -verdaderos instrumentos de percepción- , es también posible gracias a soluciones casi insólitas en la disposición de las armaduras de la envolvente, pues no encontramos geometría rectora alguna a primera vista en la disposición de los recortes. De este modo, encontramos huecos [1] que se encadenan por sus esquinas, sin casi espacio para el vertido del hormigón o para la colocación de redondos, desmaterializando y liberando grandes cantidades de superficie de cerramiento que dan a entender que disponemos de total libertad y manejo para cortar la piel.

Este mecanismo arquitectónico y estructural es aún más intenso en la esquina del edificio por donde se realiza el acceso, casi diluyendo la esquina nordeste cortando grandes cantidades de papel de hormigón para aportar ligereza a la escuela y desmaterializando la esquina principal, haciendo entender todo el cubo como un *origami* japonés de papel, como si estuviera cortado a tajos de tijera.

La aparente entonces simplicidad que presenta la sección y la planta del edificio es necesaria para dotar de amplitud y espacio para percibir los recortes en el papel de la fachada. Ligereza y levedad que se ven aumentadas al colgar una evanescente cortina de tela translúcida de casi diez metros de altura en la planta primera.

[1] " Los huecos son unos marcos visuales a través de los que se pueden componer y personalizar imágenes del interior y del exterior. Hay un valor de unidad en cada espacio asegurado por la proporción de sus medidas, con las que el cuerpo establece una relación tan particular y singular como fácil." MAROTO, Javier. Cinco paradigmas de la arquitectura doméstica de SANAA. En Casa en Japón. Recopilación de trabajos de curso de doctorado. Edita MAIREA libros 2008.

La subida a la cubierta continúa participando de este concepto de papel cortado y plegado que da origen a la idea madre, pues la fina piel de hormigón da la vuelta formando el techo y se horada produciendo una sensación parecida al espacio del Purgatorio en el *Danteum* de Terragni. Aquí, en Zollverein, la cubierta recortada refuerza el concepto primario pues entre los huecos en fachada del espacio de la azotea y los grandes huecos seccionados en el hormigón en la cubierta, se crea un diedro de papel de gran emoción y que, debido ya a la ausencia del vidrio en las paredes y techos, predispone a contemplar el paisaje exterior y el cielo a través de un ejercicio casi de papiroflexia y plegado.

Toda la obra del estudio SANAA puede entenderse como una búsqueda de la ligereza y un manifiesto de la levedad, casi siguiendo las teorías del famoso texto de Ítalo Calvino [2]. Podemos poner como ejemplos el Park Café o el Centro Rólex entre otros. Sin embargo, en toda su obra hasta la fecha de Zollverein, el hormigón, precisamente por su carácter pesado, de piedra líquida, no había sido explorado por la oficina japonesa. En este caso, el acierto es el haberlo hecho recurriendo a su contrario. A expresar el carácter del hormigón por su primigenia condición de liquidez. Ligereza, en oposición al tradicional uso de afirmar la presencia de la materia derivado del *opus caementicium* romano.

El cambio de carácter de un material, tanto de ligero a pesado, como de pesado a ligero debido a operaciones arquitectónicas es un recurso compositivo de la disciplina desde Altamira a Stonehenge. En el proyecto del estudio japonés, el hormigón se transmuta en papel, no solo por su delgadez, sino por los huecos que contiene. El papel es más papel cuantos mayores recortes permite.

El muro fino ha sido un recurso usado por la oficina SANAA de forma abundante en los últimos tiempos. Recordemos los chapones de acero de 16 milímetros de espesor que constituyen la *casa en el huerto de ciruelos*, donde de nuevo, los recortes en las chapas hacían más ligeros los muros. Debido a las limitaciones estructurales de este material y a la imposibilidad de explorar el muro fino en gran

[2] "Mi labor ha consistido las más de las veces en sustraer peso; he tratado de quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades; he tratado sobre todo, de quitar peso a la estructura del relato y al lenguaje." CALVINO, Ítalo. Seis propuestas para el próximo milenio. Editorial Siruela. Biblioteca Calvino. 2010. Pág 34.

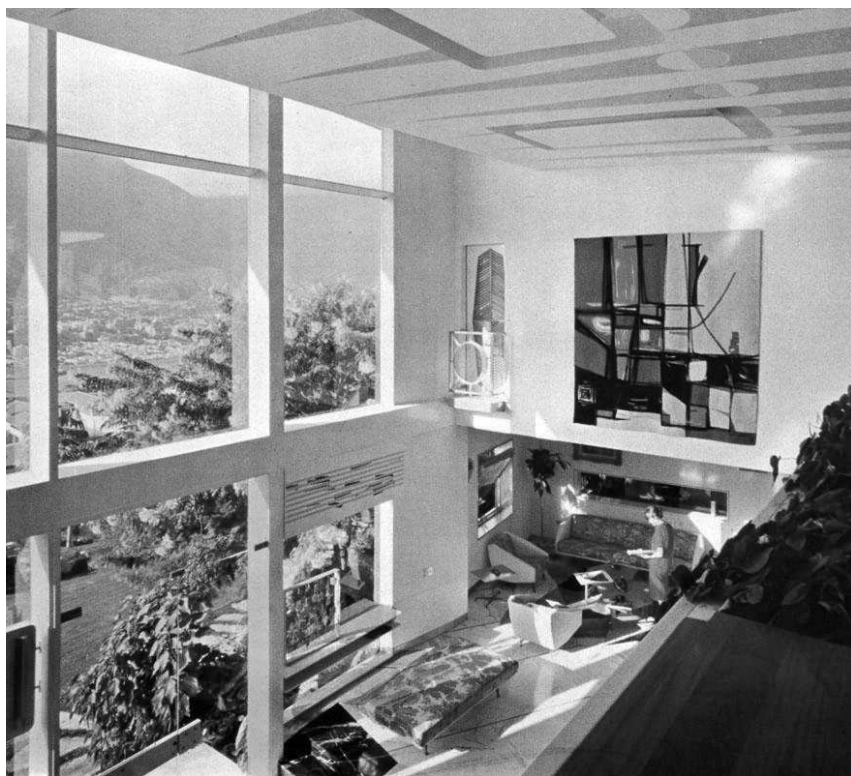
escala, surge el proyecto de Zollverein, donde este procedimiento se aumenta significativamente de tamaño, y para ello, es necesario recurrir al hormigón como único material posible y, al mismo tiempo, desmaterializarlo.

En efecto, si observamos las propuestas preliminares para la escuela, vemos que todo el esfuerzo proyectual se dirige para aligerar la fachada de peso, o para llenarla de aire, en base a la relación entre hueco y masa y a la delgadez del muro. Y en también negar la esquina. Formalmente, las esquinas de un cubo son los lugares donde la figura expresa y afirma su presencia y geometría. Al presentar la máxima ligereza en estos puntos, y gracias también a la técnica que lo posibilita, como la geotermia, SANAA crea un espacio donde un muro de hormigón se reduce a una rejilla de papel y la emoción se produce por el cambio de carácter del material y del espacio.

Continuando con la idea de proyecto, los forjados de hormigón son aligerados con esferas de aire (*Bubble deck*) y fuertemente armados, para poder salvar luces de hasta 16 metros con losas de 50 centímetros de espesor. Mediante estos mecanismos, la escuela de diseño de Zollverein, gracias a sus paredes, forjados y cubiertas de hormigón fino se comprende como un cubo gigante hecho como de papiros, donde la mano más inocente ha podido recortar con unas tijeras o *cutter* 150 huecos cuadrados de tamaño variable que proponen difuminar las jerarquías entre el espacio interior y exterior del edificio con el objetivo de buscar una transparencia distinta [3].

Es entonces cuando el hormigón se hace papel.

[3] "El significado de la transparencia es crear relaciones diversas. No es necesariamente mirar a través. La transparencia también significa claridad, no solo visual, sino también conceptual,...Hay tantas relaciones..." SEJIMA, Kazuyo. En CASAS. Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa. Entrevista por Agustín Pérez Rubio. Pág. 17. Editorial ACTAR 2007.



PONTI. EL MATRIMONIO DE VILLA PLANCHART.

Tommaso Campiotti.

Extracto de Tesis Doctoral "La Domus de Gio Ponti. Análisis y crítica de los textos".

Dirigida por Alberto Campo Baeza y Emilio Faroldi.

«Construir significa originalmente habitar. Donde la palabra habitar habla todavía de manera original, ella misma dice hasta donde llega la esencia del habitar. Bauen (construir), buan, bhu, beo son de hecho como nuestro bin (soy) en sus diferentes formas: ich bin (yo soy), du bist (tu eres), la forma imperativa bis, se. Ich bin significa yo habito. La manera de la que tu eres y yo soy, el modo en que los hombres vivimos en la tierra, es el Buan, el habitar» [1]

Villa Planchart es una de las ultimas casas que Ponti construyó, *«Mi trabajo, me ha llevado a realizar en esta villa todos mis principios, y especialmente aquello de la apariencia de la ligereza. Vuestra casa será amable como una grande mariposa posada sobre una colina. Ninguna pared encerrando los espacios, sino simplemente limitando, con su juego, los espacios. En el exterior estos muros un poco separados, permitirán, por la noche, la posibilidad de una iluminación maravillosa: ninguna luz en el interior; será la misma arquitectura y algunos muebles los que iluminen.»* [2] Pero este fue uno de los ultimos puntos de un camino que empezó en el 1925 con la casa en via Randaccio en Milano y que siguió con muchísimos proyectos que desde la ciudad 'Lombarda' le llevaron hasta Caracas.

Me parece interesante subrayar la importancia que este camino tiene por Ponti, porque se puede reconocer muy bien un cambio de estilo, empezando por unas casas más neoclásicas (la de via Randaccio, por ejemplo) pasando en los años entre el 1933 al 1945 a un estilo claramente racionalista, para luego llegar a su momento de madurez de las últimas viviendas que construyó en Milan. En este recorrido lleno de búsqueda, tiene una posición autocrítica muy aguda (muy poco común en los arquitectos) que es el sintoma de una investigación personal muy profunda. Hablando justo de la casa en

[1] Martin Heidegger, COSRTUIRE ABITARE PENSARE, in Saggi e discorsi, a cura di Gianni Vattimo, Mursia, Milano 1991, pag. 97

[2] Gio Ponti, carta a la familia Planchart, Fulvio Irace, GIO PONTI. LA CASA ALL'ITALIANA, Editorial Electa, Milano, 1988, pag 151

via Randaccio escribe: *«Primer éxito, que me hizo reflexionar, fue que en aquellas construcciones justo las partes que yo había elaborado de forma más estilística, eran las que no me satisfacían. El porque de esto era fácil decubrirlo: de hecho aquellas partes las habría podido cambiar cientos de veces por ser 'diseñativas': y presupuestas como eran aquellas formas, ellas no se adherían, no hacían el cuerpo de la construcción; eran precarias y inexpresivas; en fin eran falsas.»* [3]

De hecho luego resulta sorprendente reconocer unos “trazos” en la villa Planchart que no son líneas fruto de una mera expresión sentimental, sino producto de un largo trabajo que estudia y entiende el espacio y su percepción por parte del ser humano. De hecho creo que es fundamental la importancia que tiene la “Casa all’italiana” per Ponti, pero este aspecto tampoco está reducido por el grande Architetto Milanese a un “Estilismo” sino es otra ocasión de reconocer un valor existente fruto de un proceso en el que la razón es protagonista. Todo depende de una posición completamente abierta hacia la realidad, invstigandola y interpretandola.

De enorme belleza y profundidad es el texto (publicado en Domus) donde Ponti, cuenta una anedcota respeto a la “italianidad” de la villa Planchart: *«En este trabajo no ha existido en mi ninguna prejudicial que no fuera el éxito de mi expresión personal más absoluta y libre, y una adhesión a principios y experiencias exclusivamente modernos, ninguna. En ello se me ha permitido manifestar esta deseada expresión: seguir aquellos principios – la del “muro sujetado”, de la arquitectura “autoiluminada”, y más – es decir aquellos ‘pensamientos’ que constituyen mi credo en la arquitectura moderna; fuera y más allá de todos prejuicios expresivos ‘nacionales’ o ambientales.*

¿Los resultados? Uno es que la arquitectura se enmarca ‘naturalmente’, sin necesidad de menciones o copias ambientales, debido a la máxima atención a las condiciones climaticas del lugar, aspecto debido, natural y fácil. Otro es que, habiendo trabajado con sinceridad, sin ninguna presuposición ‘italiana’, o sea sin querer hacer, como diría Cocteau, une architecture (italienne) d’après l’architecture (italienne), ha ocurrido el sorprendente (y para mi tan querido) episodio de que se me haya dicho que esta era una “villa fiorentina”. Este juicio,

[3] Gio Ponti, AMATE L'ARCHITETTURA: L'ARCHITETTURA È UN CRISTALLO, Editorial CUSL, Milano, 2004, pag 54

[4] Gio Ponti, Una villa fiorentina, artículo publicado en Domus 375/febrero 1961

formulado con una sinceridad espontanea de la gente del sitio, fuera de toda pretensión de expresar un juicio “arquitectónico”, es prueba de una cosa: del hecho que incluso haciendo una arquitectura implacablemente consecuente a su propio tiempo, somos (o nos quedamos) sin darnos cuenta pero felizmente de nuestro país, entonces italianos, y además dentro de la tradición más profunda y verdadera, y no formal y académica. Conseguir ser modernos y tradicionales no implica necesariamente ser dogmáticos adéptos de un diseño moderno, ni ser dogmáticos adeptos de un diseño tradicional, ni tampoco preocuparse por todo eso: simplemente hace falta reconocer el espíritu de una cultura moderna, y por lo que tiene que ver con la italianidad, basta con ser italianos. Entonces, siendo italiano, he podido rendir homenaje a los ciudadanos venezolanos, que me han honrado llamandome a trabajar en su preciosa capital.» [4]

«Me preguntó “señora, que le gusta a usted de una casa’, le digo “me gusta que no tenga paredes” “como?” y yo “Allí ha un cerro que se llama el Ávila que a mi me encanta y lo tengo en frente, y lo quiero dentro de mi casa.” Esto le fascinó.» [5]

Así Anala Planchart cuenta como empezó el trabajo de su casa y la relación con el hombre con el que nació una profunda amistad.

Cuando su marido le compró el terreno para la casa decidieron irse a Italia para encontrar un arquitecto que la construyera y después de haber descartado a Mario Pediconi, eligen a Giovanni Ponti, en ese periodo director de la revista Domus (a la que estaban abonados).

Al principio Gio Ponti no quería ocuparse del proyecto pero después de la “fascinación por la casa sin paredes” dijo que sí. Produjo una cantidad enorme de dibujos que mandaba por correo a Armando y Anala Planchart hasta el punto en el que ellos tienen que elegir entre cuatro diferentes anteproyectos identificados por hojas de colores. La cosa sorprendente es que ellos eligerán la versión de la ‘hoja negra’ que es también la que el arquitecto prefiere. En esta relación por correspondencia empezarán a llamar la casa la “if-quinta”, como en una abertura total a todas las posibilidades que se iban definiendo a lo largo del tiempo.

[5] Anala Planchart, transcripción de la entrevista registrada para el documental del 2006 “El Cerrito” dirigido por Juan Andres Bello

La casa se sitúa en un lugar que permite una vista espectacular del valle de Caracas. El concepto principal, como ya hemos visto es la idea de ligereza y de trasladar la vista al interior de la casa. Ponti toma la decisión de trabajar con muros que no se unen en las esquinas, sino que lanzan la mirada hacia el horizonte a través de estos planos potentes que pero al mismo tiempo dan idea de ligereza. A la casa se entra por un porche largo que lleva desde el aparcamiento cubierto hasta la entrada en la planta baja donde se encuentra la parte pública, con salones, cocina, comedor etc. En la primera planta se sitúan las habitaciones.

Uno de los elementos que los Planchart querían de manera imprescindible era el patio, al que Ponti en principio se negó, salvo construirlo al final y utilizarlo como elemento que ordenara el movimiento de la casa, poniendo la escalera de manera que se pudiera percibir perfectamente la subida del punto de vista aprovechando la doble altura que tenía. Además que aprovechar de este elemento, impone la construcción de la chimenea, elemento que para él es el sinónimo de vivienda. Es lo que define una casa, aunque en Caracas su necesidad funcional la deja inutilizada.

La mirada, las vistas, en algunos casos enmarcando, con las ventanas o las “enfilades” que traspasando las diferentes habitaciones definen un único punto de fuga, o en otros casos subrayando, como con el porche de entrada, una vista que llega casi hasta el infinito.

Creo que muchísima es la relación de esta villa con la casa donde Ponti vivió desde el 1957 y que también fue proyectada por él (la casa en via Dezza). Definida por el mismo “casa come me”, es la última que construyó en Milán, el espacio es único, los tabiques muebles, la “finestra arredata”, los muebles autoiluminantes y reúne todos los aspectos que le interesaban en una casa. Es sorprendente ver, como en esta entrevista describe su trabajo: « Esta casa ha sido hecha para mí como primer ejemplo de una casa que tenga el máximo espacio para vivir, y por otro lado, lo que Le Corbusier llamaba la “*machine-à-habiter*”, o sea las *instalaciones para que la casa funcione, para hacerla habitable*.

¿Cómo lograr el máximo espacio? Lo he logrado, en este sentido, con estas aberturas que no son puertas, sino que se pueden abrir más, menos; son afónicas y permiten una visibilidad total. Porque la casa construida empieza aquí y termina allí.

Aquí hemos logrado aquello que yo quiero obtener para todas las construcciones, no quiero hacer esos pequeños espacios que hacen ahora para las construcciones, sobre todo las viviendas de protección civil, yo quiero dar a estas construcciones el máximo espacio posible, que tiene que ser divisible y por lo tanto transformable; y aquí estamos todavía con los primeros pasos de esta idea, porque la transformación solo es en este sentido.» [6]

Un tipo de vivienda completamente diferente como tipología, pero unidas por el concepto de espacio y de vistas. Como se puede ver en los planos dibujados por el mismo Ponti, las líneas de las vistas son el elemento principal del proyecto. Unos ojos que desde toda la casa buscan una mirada hacia el exterior, una relación con este lugar tan privilegiado hasta el punto que los Planchart, tan amantes de la belleza, lo han comprado para su casa.

«Esta construcción [...] es un juego de espacios, superficies y volúmenes que se ofrecen con aspectos diferentes a quien penetra en ellos: es una 'machina', o si quereis una escultura abstracta a escala enorme, no para mirarla desde fuera sino desde dentro, penetrando en ella o recorrendola: hecha para ser observada girando continuamente el ojo. Pero esta construcción no está hecha solo para el ojo, sino también para la vida de quien la habita; ha secundado con atenta comprensión lo que se ha pedido, y ha recibido finalmente lo que es el mayor elogio para el arquitecto: la afirmación de que se ha conseguido lo que se deseaba, lo que se pedía para la vida de quien habita.» [7]

Uno de los aspectos más decisivos en la arquitectura de Gio Ponti es indudablemente la atención al hombre concreto que en este curso ha sido uno de las cosas más decisivas que hemos tratado. Este arquitecto que se graduó con 30 años y trabajó hasta los 88 años y siempre define como radical la cuestión de la persona, no de manera ideológica, pensando en una sociología exasperada, de la que hay que admitir que muchas veces somos víctimas, sino como posición humana en relación con el otro que tengo en frente. Solo desde esto podía nacer una relación tan fuerte entre la familia Ponti y la Familia Planchart. De aquí nace, de hecho, el título de este texto, "El matrimonio de villa Planchart", justo porque el protagonista en

[6] Estratto da "Lezioni di design": Gio Ponti – La casa ideale, entrevista video del 1976

[7] Gio Ponti, Una villa fiorentina, artículo publicado en Domus 375/febrero 1961

esta obra de arquitectura es el hombre son sus relaciones. Que sea el matrimonio entre Armando y Anala; el matrimonio entre Gio y Giulia; o entre el arquitecto y los Planchart o entre las dos familias; lo que es más interesante es que todo esto pasa a través de la arquitectura, una arquitectura profunda y llena de sentido, adecuada, y radical.

En el 1945 Gio Ponti publicó “Paradiso perduto?” un pequeño librito en el que Ponti se refería a unos enunciados de Papa Pio XII que eran parte fundamental de la ‘doctrina social de la Iglesia Católica’.

«Escuchamos los tiempos, miramos a los tiempos. Ellos nos reconducen concretamente a la más humana realidad, es decir a los problemas simplificados y elementales del hombre: a los problemas elementales de la existencia del hombre que son: nutrición, vestimenta, refugio; es decir: pan, ropa, casa, calor.» [8] *«Estas páginas es como si fueran escritas por un hombre ajeno al catolicismo, pero viviendo una correspondencia (mi querido Chesterton) con las emocionantes coincidencias entre Vida, Historia y Catolicismo.»* [9]

Es sorprendente como el interés por ir al fondo de lo que para Ponti es el aspecto principal de la arquitectura, el servicio al ser humano, le lleva hasta el punto de no tener miedo a afirmar una pertenencia a la fe católica, no como un dogma impuesto, sino como un camino de verificación que le permite ir más al fondo de lo que es su ‘vocación’ de arquitecto.

Desde este punto de vista me parece pertinente hacer una pequeña cita del filósofo alemán Karl Jaspers: *«El campo de la filosofía no es el que está determinado por una ciencia, sino que las investigaciones se vuelven filosóficas cuando se impulsan conscientemente hasta alcanzar los límites y los orígenes de nuestra existencia.»* [10] Hay una correspondencia potentísima entre ciencia y arte, al punto que esta frase vale perfectamente también para la Arquitectura. De hecho esta búsqueda conciente de entender el trabajo, lo que hace y el porque, es lo que lleva a Ponti a plantearse esta posición más (yo más que filosófica diría) humana.

[8] Gio Ponti, *Paradiso perduto?*, Guarnati, Milano 1956, pag 55

[9] *Ibidem*, pag 8

Esto no 'a pesar de' lo que es su propio trabajo, sino justo gracias a un recorrido, largo y sin duda cansado, que pero al mismo tiempo le permite conocerse más y descubrir más el valor del ser humano.

«Tengo que decir que esto ha sido un trabajo extremadamente agradable, porque lo que se pedía era siempre inteligente, claro, discreto, hecho con confidente amistad por las incomparables personas a las que he dedicado este trabajo. Dice Vitruvio que el cliente es el padre de la arquitectura, el arquitecto la madre. Los de Caracas han sido padres ejemplares, y no solo por la gran libertad de medios que han querido dedicar a su villa, sino por la simpatía humana, la discreción inusual, la comprensión y la confianza con la que han acompañado el trabajo del arquitecto, multiplicando su empeño.

¡Si todos los clientes fueran así! Mi amigo Rogers dice del cliente que sin él no se puede hacer arquitectura, y con el tampoco. Pero en Caracas han sido justo los con los que sí que se ha podido hacer, según nuestras fuerzas, arquitectura. Es decir se ha podido dedicar todo el tiempo al arquitectura, en lugar que invertirlo más en batallas con clientes autolesionistas, y menos en arquitectura.» [11]

Creo que este texto publicado en Domus en el 1961, explica perfectamente como sea conciente en Ponti la relación entre la arquitectura y su trabajo de arquitecto. Como dentro de esta tarea, siempre hay que encontrar un diálogo.

[10] Karl Jaspers, GENIO E FOLLIA, Editorial Rusconi, Milano 1990 – de Strindberg und van Gogh, 1922

[11] Gio Ponti, Una villa fiorentina, artículo publicado en Domus 375/febrero 1961

BIBLIOGRAFIA

_ Martin Heidegger, COSRTUIRE ABITARE PENSARE, in Saggi e discorsi, a cura di Gianni Vattimo, Mursia, Milano 1991

_ Gio Ponti, Paradiso perduto?, Guarnati, Milano 1956

_ Karl Jaspers, GENIO E FOLLIA, Editorial Rusconi, Milano 1990 – de Strindberg und van Gogh, 1922

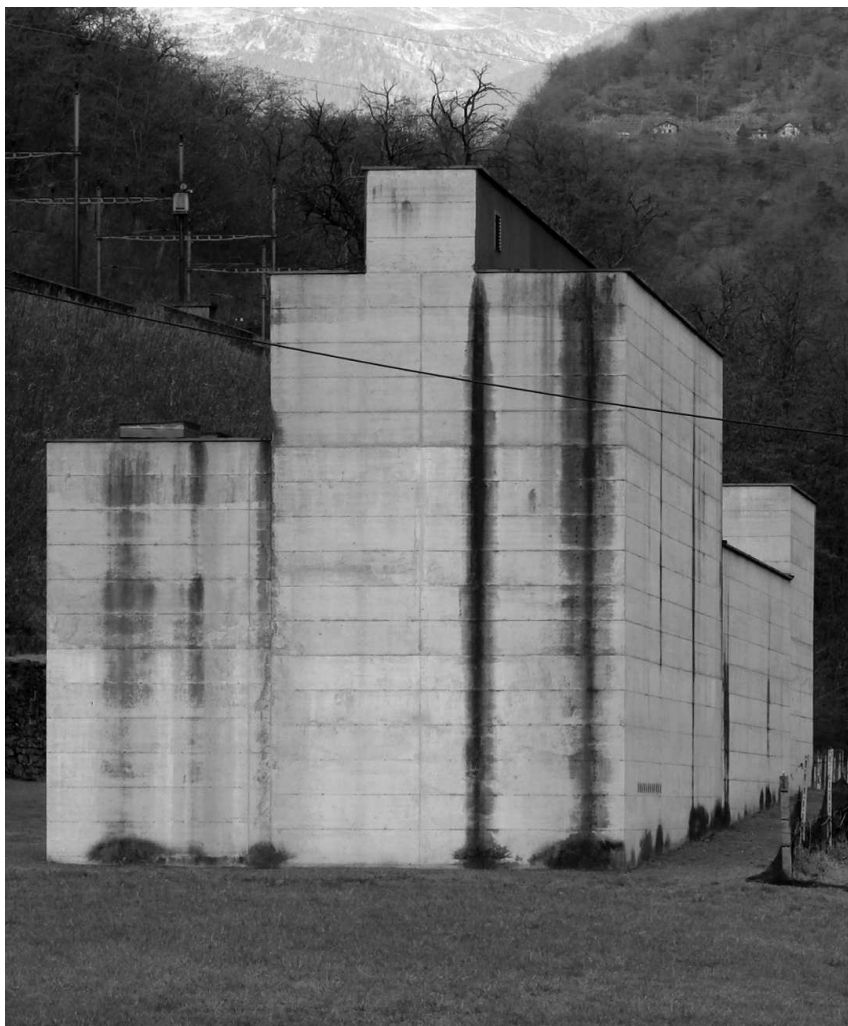
_ Gio Ponti, Una villa fiorentina, artículo publicado en Domus 375/febrero 1961

_ Fulvio Irace, GIO PONTI. LA CASA ALL'ITALIANA, Editorial Electa, Milano, 1988

_ Gio Ponti, AMATE L'ARCHITETTURA: L'ARCHITETTURA È UN CRISTALLO, Editorial CUSL, Milano, 2004

_ Fots de Paolo Gasparini

_ Gio Ponti – La casa ideale, entrevista video del 1976



UN MENSAJE EN LOS ENCOFRADOS DE LA CONGIUNTA^[1].

David Carrasco Rouco.

Extracto de Tesis Doctoral "Las capacidades primitivas del hormigón armado".
Dirigida por Alberto Campo Baeza y José Antonio Ramos Abengózar.

En 1992 el arquitecto suizo Peter Märkli proyecta y construye en Giornico, un pequeño pueblo en el valle del río Ticino, La Congiunta. Un edificio misterioso debido a su escala difícil de determinar y a su potente presencia en comparación con el contexto próximo. En un primer vistazo puede parecer un pequeño edificio industrial, tal vez una central de transformación eléctrica (lo cual no sería una suposición infundada, debido a la estrecha colaboración entre los ingenieros y los arquitectos suizos, especialmente en intervenciones paisajísticas). Sin embargo, su tamaño y volumetría remiten a una casa. Una casa grande sin ventanas. No muy alejadas de la realidad se encuentran estas posibles lecturas, ya que el propio arquitecto lo define en la memoria del proyecto como "la Casa de las Esculturas". Sin duda, no es un museo. Algunos estudios sugieren que la palabra *visitante* debería ser sustituida por la de *huésped*, ya que el invitado descubre el edificio y las esculturas en su intimidad, en un ambiente privado y de respeto.

Peter Märkli en numerosas declaraciones afirma querer conocer lo más básico de la arquitectura, "el ABC de su alfabeto", para con palabras sencillas poder construir textos complejos [2]. Este proyecto, una de sus primeras obras, es representativo de estas premisas ya que se ejecuta con un número mínimo de elementos. Precisamente por esa austeridad material es necesario prestar atención a todos los detalles, siempre llenos de intención, para entender lo que el arquitecto nos intenta transmitir a través de su arquitectura.

[1] Este artículo descubre y estudia un mensaje que el arquitecto Peter Märkli dejó impreso en el hormigón de La Congiunta. Una reflexión sobre el espesor en arquitectura, pero también sobre jerarquía, proporción y construcción en hormigón armado. En edificios con tan pocos elementos, todo detalle cuenta y es motivo de reflexión. Esta investigación analiza únicamente la huella que dejaron los encofrados en la superficie del hormigón. NOTA: Para potenciar la experiencia, se recomienda visitar el museo con mirada atenta antes de leer el texto, con la certidumbre, anunciada ya en el título, de que los encofrados contienen un mensaje, codificado en las juntas, en su tamaño y posición. En su defecto, se recomienda olvidar lo leído al recoger la llave en el bar de Giornico, justo antes de iniciar la visita a la Casa de las Esculturas.

[2] MÄRKLI, Peter. "Conversation between Peter Märkli and Marcel Meili". En MOSTAFAVI, Mohsen. *Approximations. The architecture of Peter Märkli*. London: AA Publications, 2002.

Además de sus estudios en la ETH-Zürich [3], hubo dos figuras fundamentales en su formación, maestros y amigos. El primero fue el arquitecto Rudolf Olgiati, a quien conoció con sólo 19 años y de quien aprendió la insaciable curiosidad por preguntarse por el origen y el significado de las cosas [4]. El segundo fue el escultor Hans Josephsohn, cuyas esculturas, presentes en muchos edificios de Märkli, son los habitantes permanentes de La Congiunta. La influencia de ambos es notable en este edificio. Rudolf Olgiati, tras acercarse en sus primeros años al Movimiento Moderno en el estudio de Le Corbusier, regresó a Suiza, y desarrolló una obra muy personal en el diálogo entre lo más básico de la arquitectura moderna y la vernácula de los Grisones. Las esculturas de Hans Josephsohn son toscas, elementales, llenas de fuerza. Al igual que hicieron sus maestros, Märkli también intenta volver hacia un momento anterior a través de su obra, mientras se preguntan por un origen, un momento primero, al que los tres se intentan aproximar.

Numerosos artículos han abordado, desde múltiples enfoques, la gran diversidad de temas que se trabajan en este edificio, destacando la riqueza de sus recursos y mecanismos arquitectónicos pese a su aparente escasez de medios materiales. Siempre está presente el análisis del hormigón y de los otros materiales, su relación con la luz, la proporción del espacio y las relaciones áureas entre sus partes, la presencia de las esculturas, la experiencia del visitante, etc. Enfatizan sobre su construcción *in situ*, sobre los muros ciegos sobre los que se recortan los huecos, sin atender al nivel del suelo interior o exterior. En alguna ocasión incluso hacen alusión a la modulación de los encofrados para destacar que el edificio parece colgar desde arriba. Como se explicará a continuación, el hormigón parece suspendido virtualmente desde los delgados elementos metálicos de las cubiertas. Aparentemente poco más se puede aportar. Sin embargo, un pequeño detalle, como es la variación en el ritmo horizontal de los moldes, puede sacar a la luz un nuevo mensaje.

Los tableros que Märkli utiliza en esta obra tienen dimensiones utilizadas en otros de sus edificios. No existe la menor duda de que la posición y el tamaño de cada panel están cuidadosamente estudiados. Por ejemplo, el acceso se encuentra en la fachada posterior del edificio, lo que obliga al visitante a rodear la pieza, a dejar atrás el

[3] Actualmente desarrolla también en esta universidad su actividad docente, al frente de su "Chair of Architecture and Construction"

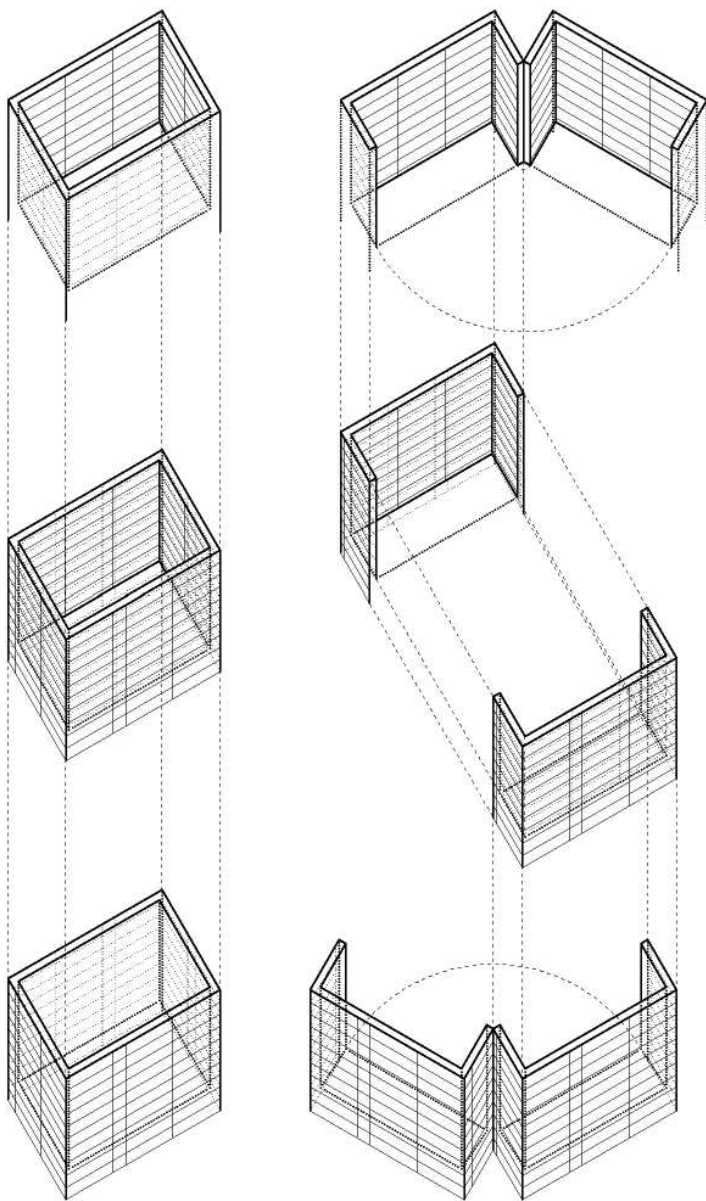
[4] MÄRKLI, Peter. "Peter Märkli on Education Research and Practice in Architecture" Interview by SCHEVENS, Jan. HERRENBURG, Heleen. 2011. Recurso en línea disponible en el canal de Youtube de Jan Schevens.

mundo conocido. Una estrecha puerta metálica, superpuesta para evitar el conflicto con el hormigón y elevada casi medio metro, nos recuerda que no es un espacio diseñado para el hombre (aunque un oportuno escalón en voladizo facilite el ingreso). La puerta no está en el eje de simetría del volumen, y sin embargo, por su centro pasa la junta vertical de los encofrados. Aparentemente nada fija la posición vertical del hueco, recortado en el muro [5]. Estas pequeñas decisiones de proyecto alertan al observador de que nada se ha dejado al azar o a libre criterio del constructor.

El hormigón de La Congiunta no emerge desde las profundidades de la Tierra, al contrario. Parece ser un edificio formado por unos volúmenes yuxtapuestos, de la misma familia, que han sido hincados desde arriba en el terreno hasta diferentes profundidades en busca del firme. Este detalle se puede apreciar en dos puntos: en el contacto con el suelo y con el cielo. En la coronación la huella en el hormigón del panel superior es siempre entera y limpia, se corresponde con la modulación de los encofrados. Mientras que la intersección con el terreno es irregular, aparentemente casual y aleatoria, evidenciando que el edificio no se apoya o interrumpe en este punto, sino que profundiza en el terreno. Al observarlo, es fácil percibir cómo el hormigón se prolonga más allá de lo que podemos ver. La “cota cero” del proyecto, la primera decisión jerárquica, está definida en cada una de las piezas por su cubierta. Sobre ella, una ligera construcción metálica con cerramiento de policarbonato traslúcido sube en busca de la luz. Mientras que desde ella, el hormigón desciende, con toda la fuerza de la gravedad, en busca del terreno.

Al estudiar una línea horizontal cualquiera en los encofrados en el exterior del edificio, pueden encontrarse ciertas irregularidades en la dimensión de los tableros. En ciertos momentos se altera el ritmo y aparecen unas líneas próximas de difícil explicación (Fig.1). Su simple existencia plantea preguntas: ¿Por qué están ahí? ¿Qué origina estos pequeños recortes? Solamente entrando y saliendo, analizando su ausencia dentro y su presencia fuera del edificio, se desvela el misterio. En el interior todos los paneles son enteros, estos fragmentos sólo aparecen en el exterior. Son el reflejo del desfase entre las dos caras del muro, definido por su espesor material.

El mismo recurso fue utilizado por Lewerentz en el kiosco de las flores del cementerio de Malmö, 1969. Este edificio, admirado por Rudolf Olgiati es una clara influencia para ambos. Nótese el recorte de los huecos con independencia del despiece de los encofrados, el contraste entre la masividad de los muros y la levedad de las cubiertas así como su estructura superpuesta. Para más información ver LINAZASORO, José Ignacio. *La memoria del orden*. Madrid: Abada, 2013, pp.143-144.



Axonometría del caso de estudio simplificado de dimensión $(N \times M)$ y $(N+2e \times M+2e)$

Para explicarlo con mayor claridad, se puede imaginar que el proyecto fuese una única caja rectangular aislada (Fig.2), de dimensiones internas “N x M” módulos y espesor “e”, cada cara exterior tendría una modulación de “(N+2e) x (M+2e)”. Esta regla es algo más compleja en La Congiunta, al yuxtaponer y unir diferentes espacios. Una vez formulada esta norma, una posible solución hubiese sido dejar el testimonio del espesor en las esquinas, configurando una esvástica, por ejemplo, como si el edificio hubiese sido construido con grandes bloques de piedra (de grosor “2e”). Sin embargo, el arquitecto quiere denunciar la condición líquida del hormigón durante su proceso de construcción, evidenciado que es un material continuo al tiempo que no intenta enfatizar en su masividad. Para ello desplaza libremente esta dimensión “extra” hasta el lugar que estima más conveniente en sus alzados, incluso pudiendo llegar a agruparse en diferentes momentos. De este modo, la esquina también queda reforzada, como en un bloque unitario y macizo. Sin embargo, no se busca engañar o confundir, ya que el espesor real de la construcción queda siempre reflejado en sus caras, anunciando el espacio vacío en su interior aunque no haya ninguna ventana. Este es un mensaje sobre la importancia del espesor.

En el interior, como se ha señalado, no hay ningún encofrado incompleto, con la excepción de una curiosa línea vertical que marca uno de los ejes longitudinales del edificio como se analizará más adelante. Por tanto es sencillo realizar una lectura complementaria a la indicada previamente: El edificio nace desde arriba hacia abajo, y desde dentro hacia fuera. Teniendo en consideración que la dimensión exterior del edificio es causa del eventual espesor del muro, no es de extrañar que la cota del suelo interior tampoco sea casual. Tiene que ver con las proporciones de los espacios interiores, y viene determinada en primer lugar por el encuentro con el nivel del terreno. De manera análoga a la descrita con el muro en planta, el desfase y la sobreelevación del plano interior respecto al suelo exterior, hacen que las secciones interiores y los alzados exteriores tengan idéntica proporción. Este es un mensaje sobre la importancia de la proporción.

En el interior, sorprende la cantidad de “desencuentros” constructivos. Una agrupación de elementos coordinados, pero nunca alineados (salvo la *enfilade*, que puede leerse como una unidad en sí misma). Ni tan siquiera el plano del suelo es continuo. Cada sala es un rectángulo estricto en planta, y la transición entre ellas

se realiza atravesando el muro, con un hueco también perfectamente rectangular recortado en él, elevado unos pocos centímetros. El edificio manifiesta una intensa lucha entre sus partes, que intentan no coincidir. Cada elemento reivindica su autonomía, a la vez que dialoga con los otros. De este modo resulta sencillo entender el orden de entrada y la jerarquía en el proyecto. Las decisiones no son sólo constructivas, son resultado del diseño y desarrollo de la propuesta. Cada espacio está definido por su cubierta, en cuyo perímetro se construyen los muros que descienden, aumentando su peso de manera continua y sin interrupción. El nivel del suelo no busca alinearse con el ritmo de los encofrados porque estos muros no apoyan sobre el forjado (a diferencia de las particiones interiores de las salas laterales). Esta triple no coincidencia entre el nivel del suelo, el despiece de los encofrados, y la posición y tamaño de los huecos, evidencia que varios ejes paralelos tensan el espacio longitudinalmente.



La luz cenital desciende homogéneamente desde los lucernarios longitudinales, que no se sitúan en el centro geométrico del espacio sino que acompañan el recorrido definido por la posición de los huecos. Anteriormente se ha señalado que no existe un único eje longitudinal en el edificio. Todas estas pequeñas vibraciones son un manifiesto de la complejidad de la arquitectura, incluso en la más básica y esencial, demostrando que es posible dar respuestas específicas a cada cuestión por separado. Además, estas soluciones pueden coexistir, matizando las cualidades del espacio. Obviamente todo podría coincidir, bien de una manera convencional, o bien incluso de forma intencionada, pero el Märkli no lo permite e imprime su mensaje en los encofrados para que perdure en el tiempo. Con ello evidencia que, aunque sea con un único material, es posible atender a todos los aspectos de la arquitectura, e incluso hacer explícita su presencia. Afirmar algo tan sencillo de manera rotunda es motivo de muchos pensamientos simultáneos durante el proceso de proyecto. Todo es claramente voluntad del arquitecto, que consigue establecer a su vez también una jerarquía. No es un ejercicio exclusivamente teórico o disciplinar, la influencia sobre el espacio y la experiencia del huésped en la Casa de las Esculturas es notable, por ejemplo al ser consciente en cada una de las transiciones entre salas. Ante la necesidad de evitar el escalón, sobre ese suelo de hormigón tosco. Este también es un mensaje sobre la importancia de la jerarquía y el orden en arquitectura.



Estas lecturas complementarias, y la sucesión de decisiones de proyecto coordinadas, enfatizan en la condición tridimensional del espacio arquitectónico, evidenciando cómo con pequeños gestos se pueden transmitir grandes mensajes en arquitectura. Cada decisión plantea nuevos retos y formula nuevas preguntas. Märkli recorre este camino atendiendo a lo que el edificio le pide con actitud positiva, observando cómo las cualidades de los espacios diseñados se materializan durante la secuencia concatenada de temas enlazados. El mensaje de los encofrados de La Congiunta, es posible gracias a la reflexión sobre el proceso constructivo desde las primeras etapas del proyecto, subrayando de este modo la importancia del proyecto y de la construcción.

El mensaje impreso en este edificio es básico, pero el código es complejo y requiere tiempo descifrarlo. A la luz de los datos aportados, merece la pena revisar de nuevo el edificio. Con calma descubrir los motivos por los que en un ángulo las juntas horizontales están a la misma altura y en otro no. Estudiar el encuentro de las vigas de la cubierta con sus esperas en el hormigón. Sentir la relación entre el hombre, la escultura y la arquitectura. Märkli realiza un ejercicio culto, disciplinar y bruto. Al mismo tiempo, poco refinado, inmediato y sutil. No hay una preocupación por un acabado perfecto, no se busca crear un mensaje artificial, al contrario, se permite al material explorar sus capacidades. El hormigón acepta su naturaleza y explota sus propiedades expresivas. Los encuentros y los desencuentros le permiten hablar con su propias palabras, no las toma prestadas de otras arquitecturas, de otros materiales o de otros momentos históricos. La pátina y el tiempo lo hará envejecer, pero no silenciar. La Congiunta es un edificio que siempre estará aislado y presente.

Por cierto, la fachada del acceso está protegida con un pequeño alero, merece la pena comparar este plano con los otros con igual orientación. Hasta el detalle más humilde es merecedor de la máxima atención.

BIBLIOGRAFÍA:

AA.VV. "Mirador: La Congiunta" en *Circuito de Arquitectura* (revista electrónica trimestral), número de primavera 2011, pp. 46-68. Recurso en línea <http://circuitodearquitectura.org/>

- CLÚA UCEDA, Álvaro. "Märkli y Oiza. La escultura y el templo"
- ESPAÑOL PONS, Prudenci. "A través de lo elemental"
- HIDALGO ARELLANO, José Ángel. "Musical Rock"
- NIETO GARCÍA, José Ángel. "La casa de las esculturas"
- RAMOS ABENGÓZAR, José Antonio. "La habitación de la mente"
- TOSTADO MARTÍNEZ, Carlos. "El regreso a lo mítico"

GAZZANIGA, Luca. "Fondazione La Congiunta, Giornico, Ticino" en *Domus* no. 753. Milano: Editoriale Domus, 1993.

KOB, Edelbert. *Stiftung La Congiunta. Peter Märkli. Haus fur Reliefs und Halbfiguren des Bildhauers Hans Josephsohn*. Stuttgart: Hatje / Kunsthaus Bregenz, 1994.

LINAZASORO RODRÍGUEZ, José Ignacio. *La memoria del orden. Paradojas del sentido de la arquitectura moderna*. Madrid: Abada, 2013.

MÄRKLI, Peter. "Peter Märkli on Education Research and Practice in Architecture" Interview by SCHEVENS, Jan. et HERRENBURG, Heleen. Recurso en línea disponible en el canal de youtube de Jan Schevens.

MOSTAFAVI, Mohsen. *Approximations. The architecture of Peter Märkli*. London: AA Publications, 2002.

VIRAY, Erwin. "Peter Märkli, Structure From Emotion" en *Architecture and Urbanism*, no. 448. Peter Märkli – Craft on Architecture. Tokyo: A + U Publishing Company, 01:2008.



UTZON EN EL ANDAMIO.

Miguel Ciria Hernández.

Extracto de la Tesis Doctoral “Lo concreto y lo sensible. El modelo como instrumento de experimentación arquitectónica”.

Dirigida por Alberto Campo Baeza y Alberto Morell Sixto.

El arquitecto en su vocación de constructor está dedicado, desde el conocimiento de lo concreto, a concebir obras en íntimo contacto con la realidad. Su práctica artesanal supone el golpe más directo a la separación entre conocimientos prácticos y teóricos, tradicionalmente enfrentados desde la filosofía griega, con el menosprecio de la ciencia física en comparación con la lógica y la matemática. En la actividad proyectual la realidad no significa un obstáculo, sino una referencia indispensable entre el pensar y el hacer. El proceso constructivo, lejos de ser un simple estado efímero entre lo concebido y lo realizado se convierte entonces en un acontecimiento donde aprehender sensaciones y experiencias, donde adquirir un mayor conocimiento material, y donde a partir de los sentidos volver a medir espesores, acariciar texturas, comprobar consistencias...etc.

La imagen de Utzon en el andamio durante la construcción de su segunda casa en Mallorca, con la paleta en la mano ante la atenta mirada del albañil, nos devuelve al arquitecto en la cercanía del antiguo “maestro de obra” como el encargado de reunir todo el proceso constructivo en una unidad indisoluble.

Aunque el análisis mental constituye el origen imprescindible del auténtico hacer arquitectónico, lo que define al arquitecto será su capacidad de sintetizar estas ideas según formas y técnicas adecuadas. Por eso, durante el proyecto, estamos obligados a ensayar y evaluar la toma de todas las decisiones con dibujos y modelos desde la primera materialización de la idea a pequeña escala hasta la *realidad física* de la obra.

Durante el proceso de ejecución y desde la *experiencia* de lo real, cada obra se convierte en el espacio de trabajo donde experimentar nuevas soluciones a través de muestras de los materiales y ensayos de las técnicas proyectadas. La evolución no es posible más que a partir de la constatación.

El *proceso constructivo*, lejos de ser un simple estado efímero entre lo concebido y lo realizado, se convierte entonces en un acontecimiento donde aprehender sensaciones y experiencias, donde adquirir un mayor conocimiento material y donde a partir de los sentidos, volver a medir espesores, acariciar texturas o comprobar consistencias.

Lo próximo frente lo quimérico, lo concreto frente a lo inmaterial, es más que un modo de aprendizaje. Como señala Prouvé de la experiencia de los jóvenes arquitectos que llegaban a su taller de Maxéville; *“que el trazo de lápiz que se hace el lunes pueda ser realidad el martes, saber enseguida lo que se va obtener como fuente de la verdadera inspiración arquitectónica”* [1]

En el desarrollo de esta actividad, se aúnan en el arquitecto la capacidad analítica del científico, la actividad sintética del artista y la resolución sencilla y precisa del artesano. Para Sennet esta disposición artesanal se extiende a una franja mucho más amplia que la correspondiente al trabajo manual especializado y comprende *“un dialogo entre unas prácticas concretas y el pensamiento (...) que evoluciona hasta convertirse en hábitos, los que establecen a su vez un ritmo entre la solución y el descubrimiento de problemas”* [2]

Esa actitud del *artesano* como un arte digno de los mejores hombres es la que convierte a Morris en uno de los pioneros del Movimiento Moderno y en cuya síntesis con la teoría Gropius redacta el *memorandum* de la Bauhaus como la base de la iniciación en la enseñanza moderna.

Podríamos decir entonces que el proceso constructivo supone una síntesis entre los conocimientos prácticos y teóricos en la práctica arquitectónica y se emparenta con el método experimental del conocimiento y la ciencia moderna. De esta forma, en la actividad proyectual la *realidad* no significa un obstáculo, sino una referencia indispensable para conseguir una comunión constante entre el *pensar* y el *hacer*.

[1] Conversaciones con Jean Prouvé, Armelle Lavalou (ed.), Editorial GG, Barcelona, 2005 (Título original: *JeanProuvé par lui-même*, Éditions du Linteau, 2001). p.19

[2] Sennet, Richard: “El Artesano”, Ed. Anagrama, Barcelona 2009. (Título original: *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven, 2008) p.21

La separación entre conocimientos prácticos y teóricos tradicionalmente enfrentados con el menosprecio de la ciencia física en comparación con la lógica y la matemática, proviene de la idea de que el conocimiento se deriva de una fuente más elevada que la actividad práctica en las concepciones sobre la *experiencia* y la *razón* formuladas por Platón y Aristóteles.

Su primacía consistía en que la razón era la facultad por la que se captaba el principio y la esencia universales (inmaterial liberado de referencias prácticas), en tanto que los sentidos eran los órganos para percibir el cambio, lo inestable y lo diverso frente a lo permanente y lo uniforme. Sus resultados conservados en la memoria y la imaginación y aplicados a la habilidad constituían la experiencia.

La experiencia es considerada entonces primordialmente práctica y no cognoscitiva. En su mejor aspecto se halla representada en las diversas ocupaciones manuales propias del artesano que se transmiten de generación en generación. A través de ella se adquiere la destreza y el desarrollo de una habilidad. Para Aristóteles lo que diferencia al arquitecto del artesano es que conoce la razón de lo que hace. En la *Metafísica* dice: “Pensamos que los arquitectos de cualquier profesión son más admirables, tienen más conocimientos y son más sabios que los artesanos, porque conocen las razones de lo que hacen”.

Con la filosofía de la experiencia en los s.XVII y XVIII representada por el empirismo sensualista, la experiencia perdió el sentido práctico y se convirtió en un método de conocimiento por sí mismo.

El interés por los sentidos llevo a considerar al espíritu como meramente receptivo, como una hoja en blanco o tabla de cera en el que “imprimir” las sensaciones hechas sobre nosotros desde el mundo físico [3]. El conocimiento proviene de esas impresiones, que deben ser de “primera mano”.

[3] John Locke, el más influyente de los empiristas, había sostenido que el espíritu es como una hoja en blanco o como una tabla de cera en la que no hubiera nada grabado al nacer (una *tabula rasa*), en lo que se refiere a los contenidos o ideas, pero dotada de actividades que habían de ejercitarse sobre el material recibido. Cuanto más vacío estuviese el espíritu al comenzar, mas puede hacerse de él todo lo que deseemos.

Pero la respuesta a la experiencia recibida es pasiva. Si bien el contacto directo de las cosas al alcance de los sentidos puede dar realidad a las ideas, considerarlo como el fin general del conocimiento es fatalmente restringido. Al griego le parecería absurdo que actividades como la del trabajo de zapatero pudieran dar un conocimiento adecuado del mundo, parece claro que para el verdadero conocimiento tengamos que recurrir a conceptos que proceden de una razón que esta sobre la experiencia.

No es hasta la nueva filosofía de la experiencia de principios del XIX elaborada por *John Dewey* entre otros, cuando la experiencia lejos de oponerse al conocimiento racional, deja de ser empírica y llega a ser experimental. Supone el conjunto de relaciones activas que establecemos con las cosas del mundo físico: el *hacer* puede ser dirigido de modo que pueda recoger en su propio contenido todo lo que sugiere el *pensamiento* y convertirse así en un conocimiento comprobado.

La introducción del método experimental como método de la ciencia moderna a partir del s.XVIII, significó que tales operaciones realizadas bajo condiciones de control son justamente los medios con los que pueden obtenerse y comprobarse fructíferamente ideas sobre la naturaleza. El desarrollo del conocimiento no puede alcanzarse de un modo puramente mental. La *percepción sensible* es ciertamente indispensable pero no considerada de manera aislada. Se tiene que hacer algo a las cosas cuando se desea descubrir algo, se tienen que alterar las condiciones. Esta es la lección del método de laboratorio, un descubrimiento de las condiciones bajo las cuales el *trabajo* puede llegar a ser intelectualmente fructífero, y no solo debe mostrar una destreza técnica.

La experiencia no es suma de lo que se ha hecho de un modo más o menos casual en el pasado, es un control deliberado de lo que se ha hecho, un instrumento para instruir, conducir, interpretar las investigaciones experimentales, para formular sus resultados a partir de la experimentación y comprobar la validez de las sugerencias. Cuando ensayamos o experimentamos dejamos de estar cegados por el impulso o la costumbre.

El arquitecto que dibuja y teoriza necesita construir. Frente a esta actitud del arquitecto constructor-artesano, en la actualidad, parece cada vez más destinado a convertirse en un simple coordinador de especialistas sobre el papel, en una labor más próxima a la gestión que a la propia construcción.

La arquitectura en su tridimensionalidad no puede prescindir del proceso constructivo, los fenómenos físicos y las leyes de la estática. Por ello, podemos interpretar de nuevo las palabras de Aristóteles de que el arquitecto es un artesano que conoce o lucha por conocer las razones de lo que hace, siempre quizás después de haberlo hecho.

BIBLIOGRAFIA:

SENNET, Richard: "El Artesano", Ed. Anagrama, Barcelona 2009. (Título original: The Craftsman, Yale University Pres, New Haven, 2008)

DEWEY, John: "Democracia y Educación", Editorial Morata, Madrid 2004.

GAUSA, Manuel: "En torno a la figura del constructor" en Revista Quaderns nº171, 4 Trim. de 1986



ARTIFÍCIO NATURAL.

João Quintela.

Extracto de la Tesis Doctoral "Entre la Kernform y la Kunstform".

Dirigida por Alberto Campo Baeza.

'(...) la obra-templo, al establecer un mundo, no permite que desaparezca el material sino que por el contrario, hace que sobresalga, por primera vez, justamente en lo abierto del mundo de la obra: la roca se pone a soportar y a reposar y así es como se torna roca.' [1]

Heidegger, Martin; 'A Origem da obra de arte'

La Arquitectura es la actividad creativa más poderosa al alcance del Hombre. Capaz de generar una misteriosa 'pintura' a través de un encuadre perfecto bien iluminado; un 'objeto escultórico' bien proporcionado que nos obliga a rodearlo para entender cómo cada parte se relaciona con el todo y con cada una de las partes; un delicado 'poema' donde las palabras, bien medidas y bien precisas, nos guían a lo inefable; una 'partitura' compuesta por ritmos donde la pausa sugiere un momento de introspección y cada tono en armonía, consigue manipular los propios sentimientos. La eternidad de la transcendencia y la transcendencia eterna que vive dentro y en cada uno de estos momentos irrepetibles.

Posiblemente sea este el motivo que la hace tan compleja y tan difícil de predecir. Sobre todo si creemos que la experiencia humana de la arquitectura es fruto de factores externos, en que un mismo espacio va a ir variando al largo del día a través de la luz, de la temperatura, de las personas presentes; y de factores internos, en que la misma persona transporta una acumulación de memorias, experiencias o estados de ánimo, algunos simplemente pasajeros.

[1] Heidegger, Martin; 'A Origem da obra de arte', in 'Caminhos da Floresta'; Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. ISBN 978-972-31-0944-3 (traducción libre)

'Nuestra embriología y nuestra biología están presentemente llenas de gradientes (...) el gradiente es una red que lanza al mar sin saber qué traerá. O también, la delgada rama sobre la cual surgirán cristalizaciones imprevisibles'. [2]

Es imposible prever en proyecto la realidad de la obra construida, así cómo se torna imposible proyectar con precisión las sensaciones que ésta supone. Sin embargo, y hay proyectos que son testigo de esto, el perfecto equilibrio entre la razón y la intuición precisa, son capaces de crear ese espacio celestial que nos une a la vida de una manera tan naturalmente profunda que altera nuestro modo de percibir el mundo. Es entonces cuando el Hombre entiende su condición, la frágil condición que le fue impuesta y que se acentúa en la confrontación con la Naturaleza.

Estos momentos, tan escasos cómo únicos, son el manifiesto de la Verdad inequívoca que tan raras y contadas veces tuvo la oportunidad de vivir. No tendría dificultad en recordar una de las más recientes, bien cerca de Madrid, y la anterior, en Coliumo, hace ya algunos años. Pocos ejemplos más podría añadir a esta lista, no consciente, no premeditada.

Precisamente es en Coliumo donde quiero detenerme. Aquí se sitúa Casa Poli, proyectada por el estudio chileno Pezo Von Ellrichshausen y concluida en el año 2005. Una residencia artística pensada junto a Eduardo Meissner y Rosmarie Prim, dando origine a una institución cultural que sigue estimulando la producción artística de la región, involucrando a diversos artistas y colectivos, como la reciente colaboración con Mesa 8 al que pertenecen los reconocidos artistas visuales Oscar Concha e Leslie Fernández.

Hablaba de esta condición tan fuerte y primitiva fruto del diálogo entre Hombre y Naturaleza. Hablaba también de los pequeños factores externos que condicionan nuestra lectura en cada momento específico. Mi primer contacto con la obra en cuestión está marcado por ambos.

[2] Merleaux-Ponty, Maurice; 'O olho e o espírito'; Edições Vega, 2009. ISBN 972-699-352-0 (traducción libre)

Siendo Chile un país cuya descentralización está todavía en proceso, la capital de la VIII Región donde se sitúa la península de Coliumo, Concepción, queda a 500 kilómetros al sur de Santiago. A esta ciudad llegué por primera vez pasados tres meses del devastador terremoto de 8.8 grados en la escala Richter, de Febrero de 2010 y con epicentro en Cobquecura, a pocos kilómetros de distancia. La primera visita a Casa Poli fue no muy lejos de esta fecha, y la primera imagen que recuerdo es bastante contradictoria. A pesar de que sabía que estaba emplazada junto al mar éste no se veía, y sin embargo, había barcos desperdigados sobre una inmensa planicie donde unos pocos animales pastaban lenta y apaciblemente. Un cuadro insólito marcado por algunos caminos sin continuidad. Un pequeño puente destruido que obligaba a desviarse y continuar a la velocidad de los animales por un desvío improvisado que la furia de la Naturaleza no tenía previsto.

La visión inicial de este espacio de transición que exponía las ruinas como memoria de la destrucción provocada, contrastaba con la capacidad del Hombre de erigir su espacio de protección a través de una imprevisible estabilidad, condición propia de este punto geográfico. Y allí estaba la Casa Poli, al final del recorrido, precisamente en ese impreciso límite, que nos asusta sin llegar a crear vértigo delante del precipicio; que nos protege sin estar completamente resguardada. Como si siempre hubiese existido, al lado de las rocas, también imperfectas y construidas por el ciclo eterno sin que nadie tenga la osadía de cuestionar su posición o morfología. Tan natural.

Se diría que se trata de un cubo, sólido y masivo, casi impenetrable en ese límite bien marcado entre el mundo de lo natural y el mundo de lo artificial. En su interior se ordena un grueso perímetro que encierra las aéreas de servicio y protege la zona central, definida por una sucesión de espacios fluidos, concatenados, abiertos e informales que se adaptan y se interconectan de un modo no sólo visual. Estabilizados. En el interior de este interior pero también en el exterior de este interior, ambos marcados por la textura de la madera, vive una enorme colección de pequeños fragmentos. Una unidad fragmentos mínimos, de gestos sutiles e de operaciones bien medidas que juntas contribuyen para formar un todo en el cual la única posibilidad es experimentarlos, de un modo tan natural como la propia vida.

'Las operaciones de la esfera transcendental 'egóica' son todas microscopias, no visibles, imperceptibles - pero al servicio de la constitución de los fenómenos macro. (...) Trayendo a la superficie de la Razón consciente los mecanismos no-conscientes de la escala microscópica, es la propia escala macro la que se transforma. Lo micro pasa a macro por modificación del plano molecular (y no sólo de los microfenómenos). Esta transformación lo cambia todo: los movimientos micro siendo ahora macro, los antiguos movimientos de las cosas en la escala molar se confunden con los movimientos moleculares.' [3]

Dios está en los detalles, sí, pero aquí los detalles no son los que Mies nos enseñó. Son los detalles de la Vida inherentes a nuestra propia condición. Posiblemente más difíciles, más allá de la técnica, más arte que oficio.

La llegada al promontorio donde se sitúa la obra, con el horizonte tan lejano, acentúa la tensión que se genera en el momento en que la opacidad de la materia nos ciega para volver a mostrarnos esa misma vista, seleccionada, a través de una secuencia de aperturas alineadas. Desde el exterior vemos el exterior mientras tomamos el primer contacto con un espacio intermedio que pronto será nuestro. Pero antes, la toma de contacto físico con la textura imperfecta del hormigón se había ya vuelto inevitable cuando el contraste entre la luz y la sombra vibraba desde lejos apelando a lo táctil.

Percibimos entonces que las manos tienen el mismo poder que la mente al guardar la memoria de aquellas vetas que rápidamente reconocemos en el interior al deslizar los planos que antes fueron encofrado. Ahora protegen el espacio de la cocina y de los baños. Se extienden al resto de la casa y, al volver a cerrarlos, el espacio central adquiere una nueva identidad dejando de estar asociado a una función específica y juntándose a los espacios vecinos cuyo contacto es directo. Esta casa polivalente, concebida como residencia de creación artística preserva, por ello, una genuina informalidad. Múltiples e indefinidas posibilidades de apropiación. Un fluido estabilizado que se adapta a los sucesivos propietarios y da verdadero sentido al pensamiento fenomenológico, a una relación recíproca y consecuente entre el individuo y el mundo que le rodea.

[3] Gil, José; 'A arte como linguagem'; Lisboa, Relógio D'Água, 2010. Depósito Legal 319745-10 (traducción libre)

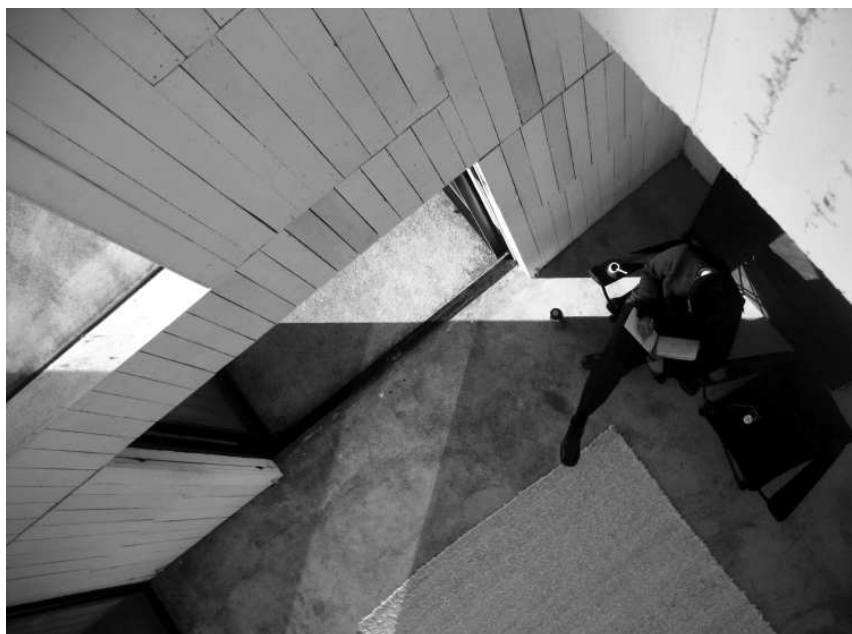
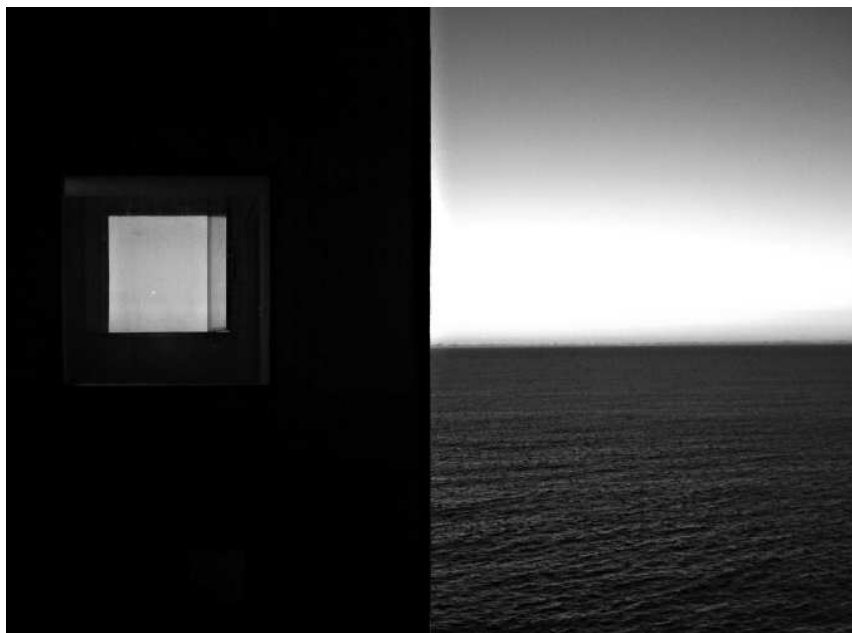


Estamos obligados a encontrar la verdadera cualidad, el momento inolvidable en que un trago de mate, las líneas dibujadas en un cuaderno o el simple reflejo de la luz a través de los vidrios hacen olvidar el propio tiempo y ganan la eternidad.

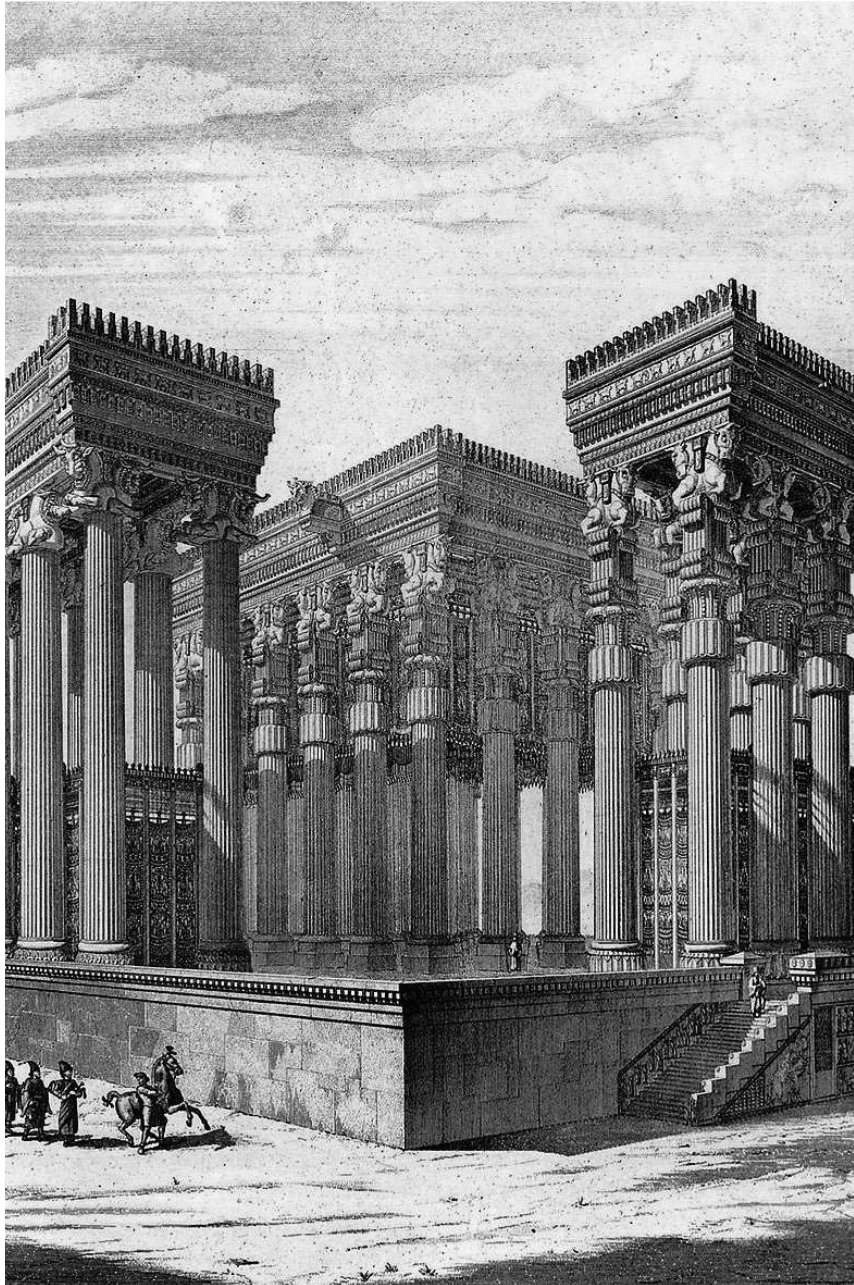
Ese vacío indefinido que une todos los espacios en sucesivas plataformas hasta el punto más bajo, resuelve la pendiente del terreno y gana protagonismo a través de la triple altura. Apela a la comunión. Aquí, un conjunto de aperturas con distintas orientaciones van atribuyendo un nuevo carácter con el paso de las horas y descubren las escaleras perimetrales de acceso a la cubierta. Una otra apertura indica el extenso camino de bajada por la ladera al cuál es imposible resistirse. El proyecto construye todo este lugar.

Allí, abajo del todo, podemos finalmente sentir el olor del Océano Pacífico y confirmar la baja temperatura del agua en contraste con las piedras que durante el día absorben la temperatura del Sol. El mismo que hace cerca de dos mil años era captado por el compluvium de las casas romanas a través del atrio central que unía los demás espacios, y que también invitaba a la reunión.

Protegidos por esta ladera colosal donde todo es tan natural, tan eterno e inmutable, es posible observar la secuencia de conjuntos de rocas construidas por el tiempo a los cuales se junta esta nueva roca, también imperfecta y amarilleada. Una pieza monumental, de escala humana. Volvemos a confrontarnos al poder del Hombre, que a través del arte y del oficio fue capaz de crear una Arquitectura nacida de un modo tan natural, capaz de imponer las reglas de la vida humana y de su propia naturaleza



TEXTOS DE PROFESORES INVITADOS



LAS CIENT COLUMNAS DE MIES.

Alejandro Cervilla García.

Doctor Arquitecto.

Alejandro III de Macedonia siempre recordaría con pesar la orden de destruir la capital persa en aquel día fatídico del año 330 a.C. El incendio y el saqueo acabaron con la gran Apadana, la sala de audiencias de Darío I, con sus setenta y dos columnas de piedra de veinte metros de altura, y sus capiteles rematados con figuras de toros y leones. Tampoco hubo compasión con el Salón del Trono de Jerjes, la Sala de las Cien Columnas, una sala hipóstila cuadrada, de setenta metros de lado, conformada por una retícula cuadrada de 10x10 columnas.

Mientras Persépolis ardía, el joven emperador macedonio recordaba las clases de Aristóteles. El filósofo griego le había hablado del Palacio Persa, y de otras muchas arquitecturas famosas por sus columnas, como el Templo de Amón en Karnak, con sus 134 columnas colosales, o el más cercano Templo del Partenón, con su peristilo de 46 columnas dóricas. Y recordaba cómo la columna no sólo sostenía el peso de aquellas estructuras, sino también, su Belleza. Y vio cómo el deseo de venganza del pueblo griego había vencido a su amor por la Belleza. Nunca nadie más podría contemplar la hermosura del Palacio de Persépolis.

Lo que no se destruyó en aquel aciago día, fue la idea de la Columna como elemento esencial de una Arquitectura que quiere alcanzar la Belleza. Muchos arquitectos lo han entendido muy bien a lo largo de la Historia: Vitruvio, Apolodoro de Damasco, Antemio de Tralles, Isidoro de Mileto, Bramante, Miguel Ángel, Bernini, Christopher Wren, Schinkel, y muchos más.

Fig. 01. Apadana. Charles Chipiez

También Mies van der Rohe lo entendió muy bien. Tanto, que dedicó su vida y su obra a investigar sobre la columna como elemento esencial de la Arquitectura. Su repertorio es tal, que a lo largo de su carrera llegó a ensayar con hasta cien tipos distintos de columnas. Columnas circulares, cuadradas y cruciformes. Columnas de hormigón, de ladrillo y de acero. Columnas blancas, negras o de acero cromado. Columnas rectas, henchidas o ahusadas. Columnas adosadas, retranqueadas o adelantadas. Columnas esbeltas, gruesas o monumentales. Columnas vistas, ocultas o ilusorias. Veamos algunos ejemplos.

COLUMNAS OCULTAS

Las columnas de la casa Esters y la casa Lange, son columnas tímidas, que prefieren quedar en un segundo plano. O bien quedan embutidas en los muros de ladrillo, para que no se vean, o se confunden con las carpinterías de las ventanas, o se pintan de color negro, para que se camuflen con la sombra de los porches. Las columnas de la Weissenhofsiedlung de Stuttgart también se esconden en los muros de los cerramientos, cubiertas por el ladrillo y por el revoco de cemento, y pintadas del mismo color blanco del resto de la fachada.



Fig. 02. Templo de Amon en Karnak

Fig. 03. Partenon de Atenas

COLUMNAS VISTAS

En la casa Tugendhat, en Brno, Mies emplea tres tipos de columnas cruciformes, todas a la vista. Columnas blancas en las zonas de servicio, columnas negras en las zonas exteriores y columnas de acero cromado en la sala de estar. Las columnas blancas están formadas por cuatro L de acero unidas entre sí en forma de cruz, de manera que toda la masa de la columna se concentra en su centro de gravedad. No es la mejor solución desde el punto de vista mecánico, pero tiene otras ventajas formales. Como están en las zonas de servicio, a Mies no le preocupaba en exceso su acabado, así que decide pintarlas de blanco, sin más. De los tres tipos de columnas que Mies emplea en la casa Tugendhat, éstas son las más esbeltas, las más tensas, y las únicas con el acero laminado en su superficie. En las zonas exteriores las columnas en cruz se forran con una camisa cruciforme de acero, con los brazos redondeados y de color negro. El color negro hace que estas columnas se vean menos, al estar rodeadas de la sombra de los porches. En la sala de estar se emplea la misma camisa cruciforme, pero esta vez en acero cromado brillante y reflectante. Los brillos y reflejos le dan a estas columnas una apariencia irreal, atectónica e inmaterial. Como si no fueran elementos resistentes.

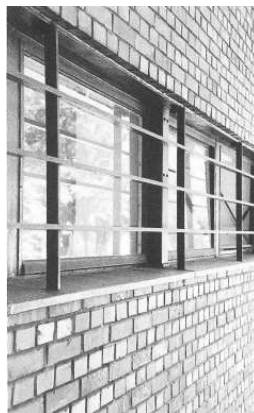
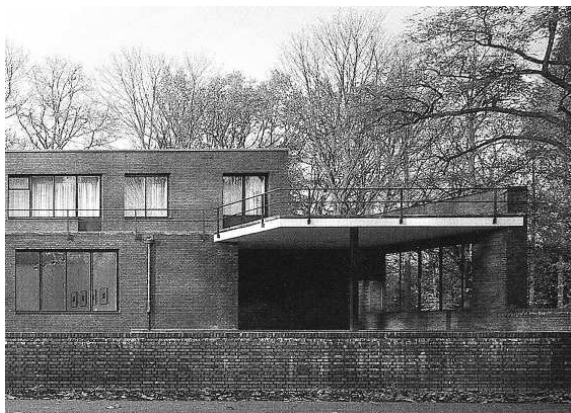


Fig. 04. Casa Esters

Fig. 05. Casa Lange

COLUMNAS “FALSAS”

En el Alumni Memorial Hall del Instituto Tecnológico de Illinois, Mies coloca sobre la verdadera estructura una subestructura de perfiles de acero en H que no tiene función resistente. La estructura falsa, que no resiste, oculta a la estructura verdadera, que sí resiste. Y las proporciones de la falsa estructura vencen a las proporciones de la estructura real. La estructura real tiene una proporción horizontal, pues los pilares se disponen cada 7,2 metros, y los forjados cada 3,6 metros. La subestructura tiene una proporción cuadrada, pues tanto los perfiles verticales como los horizontales se disponen cada 3,6 metros. La subestructura acelera el ritmo de la fachada, y modifica la imagen del edificio. También en las torres de apartamentos de Lake Shore Drive y en los Esplanade Apartments Mies emplea columnas de acero sin función resistente, que se colocan por delante de la estructura real, ocultándola y modificando sus proporciones y su imagen.



Fig. 06. Weissenhofsiedlung

Fig. 07. Tugendhat blanca

Fig. 08. Tugendhat negra

Fig. 09. Tugendhat acero cromado

COLUMNAS RACIONALISTAS

La columna de los Promontory Apartments es una columna racionalista, situada por delante del cerramiento, como lo hacen los contrafuertes de las catedrales góticas. La columna va aumentando su sección, desde la coronación hasta la base, a medida que las cargas van aumentando, y construye de manera explícita la gravedad de esta torre. Esa misma idea de ensanchamiento de la columna la encontramos en el edificio Bacardi de Cuba, y en el Convention Hall de Chicago.

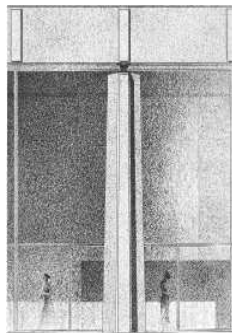
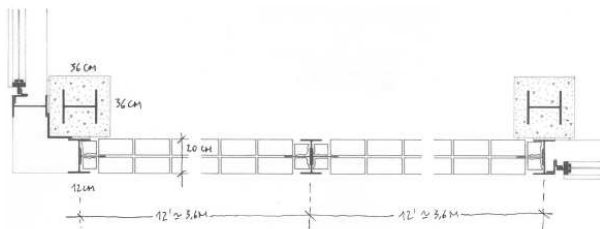
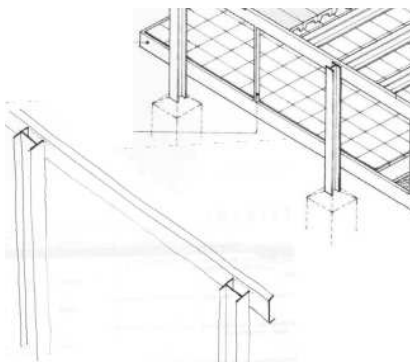
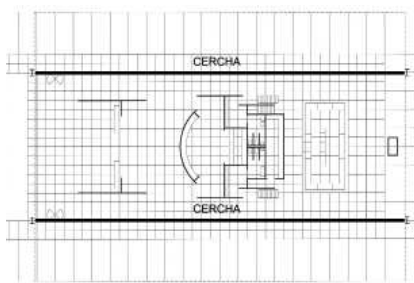
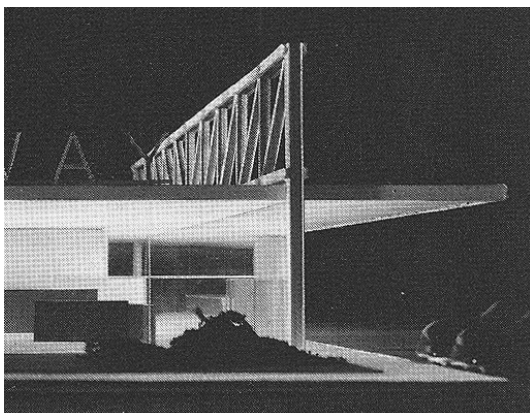
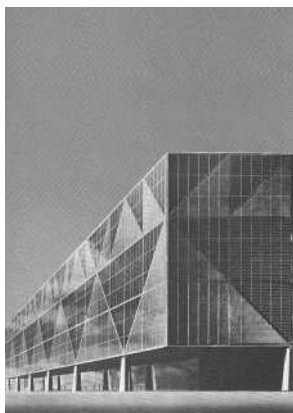


Fig. 10. Alumni Memorial Hall
Fig. 11. Alumni Memorial Hall
Fig. 12. Lake Shore Drive
Fig. 13. Promontory Apartments
Fig. 14. Bacardi Cuba

COLUMNAS "INCOHERENTES"

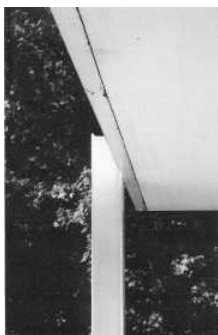
La columna del restaurante Cantor Drive in está mal colocada. El alma de esta columna es perpendicular a la cercha, de manera que no se está aprovechando toda la inercia de la columna para resistir los momentos que la cubierta le transmite. Lo correcto desde el punto de vista mecánico sería girar esta columna 90 grados, colocar el alma en la misma dirección de la cercha. También las columnas de la casa Farnsworth están mal colocadas desde el punto de vista mecánico, pues sus almas se sitúan perpendiculares a las vigas de fachada, que son las que más momentos transmiten. Y las columnas cruciformes que tanto empleó Mies no son lo más adecuado desde el punto de vista mecánico, pues concentran toda su masa en su centro de gravedad, cuando lo mejor sería alejar la masa del centro de gravedad, para que la inercia de la columna fuera mayor.



COLUMNAS MÁGICAS

La columna de acero cromado de la casa Tugendhat es una columna mágica, inmaterial, irreal. El reflejo y el brillo desmaterializan la columna, de manera que no parece un elemento sustentante, sino una escultura especular.

La columna de la casa Farnsworth, tangente a la viga, no parece sostenerla. Desde el interior de la casa da la sensación de que la viga no toca a la columna, y que el techo se sostiene como por arte de magia.



-
- Fig. 15. Convention Hall
Fig. 16. Restaurante Cantor
Fig. 17. Restaurante Cantor
Fig. 18. Casa Farnsworth
Fig. 19. Tugendhat
Fig. 20. Farnsworth
Fig. 21. Galería Nacional Berlin

La columna de la Galería Nacional de Berlín parece no tocar a la cubierta. La rótula que une cubierta y columna está oculta, en sombra, de manera que pareciera que el aire es el que transmite el peso de la cubierta a la columna.

Y podríamos seguir contando columna a columna, hasta cien. Las cien columnas de Mies, como las cien columnas del Palacio de Persépolis. La obra de Mies fue un auténtico laboratorio de investigación sobre la columna. Cuando conoció la estructura, la amó tanto, que nunca más pudo separarse de ella. Con su labor, Mies parece apoyar esta cita de Hans Sedlmayr: *"la columna es una de las invenciones más grandiosas del espíritu del hombre"*. Algo más que sólo un elemento transmisor de las cargas. El elemento que construye y ordena la forma, el espacio y la gravedad.

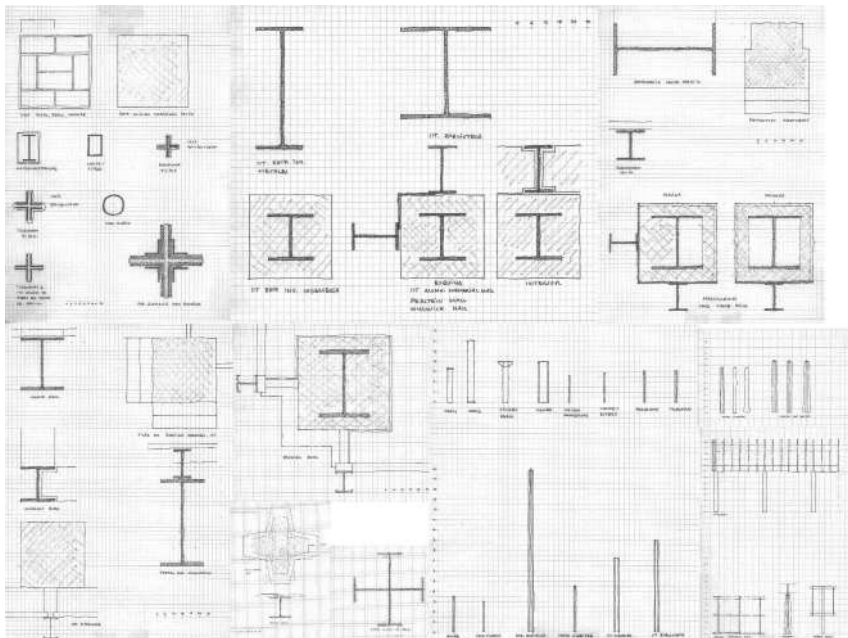


Fig. 22. Cien columnas de Mies

BIBLIOGRAFÍA

- BLAKE, Peter. *The master builders*. W.W.Norton & Company, Inc., Nueva York, 1996.
- CAMPO BAEZA, Alberto. *La estructura de la estructura*. Nobuko, Argentina-España, 2010.
- CARDELLACH, Félix. *Filosofía de las estructuras*. Editores Técnicos Asociados, Barcelona, 1970.
- CARTER, Peter. *Mies van der Rohe trabajando*. Phaidon Press Limited, London, 2006.
- CHING, JARZOMBEC y PRAKASH. *Hª Universal de la Arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona, 2011.
- FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica*. Ediciones Akal, Madrid, 1999.
- GOMBRICH, E.H., *Arte e ilusión*. Editorial Debate, Madrid, 1999.
- KOSTOF, Spiro. *Historia de la Arquitectura. Volúmenes 1, 2 y 3*. Alianza Editorial, Madrid, 2007.
- MORELL SIXTO, Alberto. *Despacio*. Editorial Nobuko, Madrid-Buenos Aires, 2011.
- ROWE, Colin. *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos*. Gustavo Gili, 3ª ed., Barcelona, 1999.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. Univ. Valencia, 2004. 1ªed. 1820.
- SEDLMAYR, Hans. *La revolución del arte moderno*. Ediciones RIALP, Madrid, 1965.
- SUMMERSON, John. *El lenguaje clásico de la arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- TORROJA, Eduardo. *Razón y Ser de los Tipos Estructurales*. Madrid, 1957.
- VIOLLET LE DUC. *Conversaciones sobre la Arquitectura*. Madrid, 2007. Primera Edición, París, 1863.
- VITRUVIO. *Los diez libros de Arquitectura*. Editorial Iberia, Barcelona, 2007. Primera edición siglo I a.C.



LA ESCALERA DE FRED.

Pablo Ramos Alderete.

Extracto de la Tesis Doctoral “La construcción del enigma”.

Dirigida por Alberto Campo Baeza.

1. PRÓLOGO (1)

“El descubrimiento de una realidad nueva exige una palabra nueva, la que el poeta procura”

Enrique Badosa

“Ha adquirido un valor; y lo adquirió a expensas de su significación finita. Ha creado la necesidad de seguir siendo escuchada...”

Paul Valéry

2. PRÓLOGO (2)

Aunque después vi que tenía muchas otras cosas muy buenas, como por ejemplo su indudable calidad estética (está completamente escrito en griego), tengo que reconocer que compré el libro por esta foto (fig. 1). Meses después me he atrevido, al fin, a poner por escrito algunas de las cosas que me ha ido contando. No todas, probablemente, entre otras cosas porque seguramente no sabría (y porque aún no ha callado). De momento, baste con tres pequeños prólogos, una presentación de personajes al modo de Agatha Christie y un epílogo abierto. El cuerpo, la historia, es lo que ocurre entre medias.

3. PRÓLOGO (3)

El Partenón es un enigma, es lo que nos cuenta la escalera de al lado, con ese pequeño fotógrafo arriba. Una de las características de un enigma es que genera enigmas: provoca el parto de las preguntas, sobre las que el hombre, por naturaleza, imaginará respuestas, que a su vez serán también enigmas para los siguientes. El conocimiento de la arquitectura se produce dentro de esa red invisible e infinita de hilos que liga el Partenón con la escalera y ésta con el Aviario del Zoo de Londres o tantas otras cosas... Y nos maravilla el Partenón, pero también la escalera a su lado, todo lo contrario. Ante el enigma del Partenón, la construcción de la escalera es una respuesta y otra pregunta.

4. PRESENTACIONES

Unas palabras sobre los personajes que aparecen en la fotografía. Para uno de ellos son ciertas, reales y verdaderas. Para los demás, son suposiciones, por lo que puede que también sean ciertas, aunque de manera diferente.

4.1 Frédéric Boissonnas (1858-1946). En nuestra fotografía, y según la clasificación de una antigua enciclopedia china según Borges según Foucault, Fred, el fotógrafo de lo alto de la escalera, pertenecería a los animales "que de lejos parecen moscas". Entrar en esa clasificación ya supone un honor en sí mismo. Su padre, Henri-Antoine, fundará en Ginebra un atelier de fotografía que pasará por Fred, su hermano Edmond-Victor, sus dos hijos Edmond-Edouard y Henri-Paul y su nieto Gad hasta 1990. Ediciones Boissonnas editará durante el siglo XX preciosos álbumes de fotografías, muchos de ellos dedicados a Grecia, país por el que Fred sentía fascinación: durante el período comprendido entre 1907 y 1919 realizaría más de una docena de viajes, fotografiando sistemáticamente sus paisajes, sus monumentos y sus gentes. Pero sus fotografías no son solo documentales: su calidad está, hoy en día, fuera de toda duda. Pero eso hoy no nos importa, más allá de explicar por qué está allí subido, en lo alto... Lo importante de Fred, en este texto, es la construcción de su escalera, algo tan poético, tan sencillo, tan arquitectónico.

4.2 La mujer sentada que mira a Fred. Probablemente sea su mujer, de la que apenas nos ha llegado nada. Está con la cabeza girada hacia arriba, mirando con preocupación a su marido, que hace equilibrio sobre la escalera. Para ella el Partenón no existe, sólo la escalera, porque es la que sostiene a Fred. La escalera y su función han pasado a ser lo central, lo más importante. Recuerda cuando Fred le dijo que para poder mirar el Partenón tendría que construirla.

4.3 El hombre de al lado de la mujer. Puede que su mecenas, sus proporciones rubenescas son indicio de una buena alimentación. No sabemos con precisión donde está mirando, pero sí lo que piensa: se pregunta por qué demonios Fred se empeñó en atar una cuerda a una de las columnas del Partenón, si eso no lo iba a salvar del castañazo si se cae, si ni siquiera sujeta la escalera puesto que la cuerda está destensada. No entiende mucho de medicina, no recuerda qué es un cordón umbilical.

4.4 El hombre que está sentado en la base de una columna del Partenón y parece que lee. Nada aparentemente relacionado con el Partenón, sino con otras cosas que expliquen lo importante y de forma nueva. Puede que Cavafis, aunque por la fecha tendría que ser uno de los dos únicos libretos que éste regalaba a sus amigos, lo único que “publicó” en vida. O quizás Valéry, en uno de sus viajes, leyendo a Poe. No obstante dirá que “Para alcanzar la verdad, Poe invoca lo que denomina consistencia” Da igual, en realidad. Lo que importa es que todas esas palabras rodean el enigma de su asiento en esos momentos, y le dan sentido. Cuando levanta la vista no ve el Partenón, sino la escalera.

4.5 El hombre que, al fondo, se aleja. Creo que ha cumplido su trabajo, el de ayudar a Fred a montar la escalera. Puede que vuelva por la tarde para ayudar a recogerla. Aunque no lo sabe, igual que no lo sabe Fred, ha hecho algo bastante importante. No entiende mucho qué es lo que quiere ese fotógrafo ver desde ahí arriba. Pero lo respeta, y saborea el pensar en lo que se le escapa, lo que no entiende. Y en sus ratos muertos, mientras se va alejando, su imaginación vuela, acariciando las piedras que deja atrás, sus posibles historias de antes y después. Cuenta orgulloso al que se encuentra la escalera que montó un fotógrafo venido a Atenas a propósito para fotografiar el Partenón, señal indudable de que es algo importante.

5. EPÍLOGO

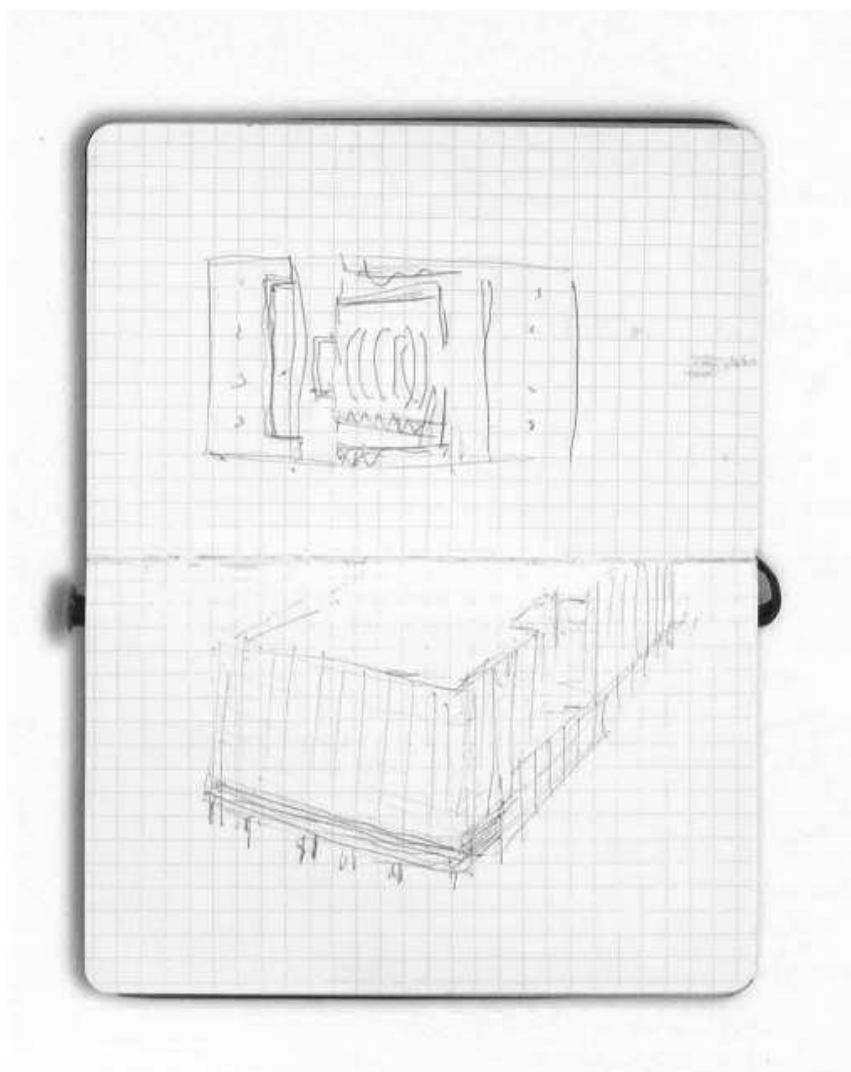
Sin duda Fred disfrutó con su escalera, fotografiando el Partenón desde el aire. Sin embargo, cuando ya había completado una vuelta, hizo algo nuevo: se dio la vuelta y miró hacia el otro lado (Fig 2.). Entonces el Partenón dejó de existir, aunque aún estuviera la cuerda tendida. Sólo estaba él, en lo alto de su escalera, en el aire, mirando hacia más allá: el Partenón construyó la escalera, que ya le da la espalda, que ya mira hacia algo nuevo.

Imágenes:

Fig 1: Archivo Frédéric Boissonnas

Fig 2: Archivo Frédéric Boissonnas





LA PRIMA IDEA.

Tim Simon.

Arquitecto.

*„The sketch is essential. It marks the start of a design. It expresses the whole...
Sketches are also an expression of a not-knowing.“ Peter Märkli*

Every project starts with a very first thought. Mostly in the form of a sketch on paper, maybe on a napkin, a box of cigarettes or what else is available in the moment of the intuition. But even today in the age of media it's the hand drawing that usually preserves the first idea.

The articulation of the lines is still unprecise. They often have something playful, almost like the drawing of a child. But they are already able to *“express the whole”*.

This first thought is pure and radical, not yet influenced by the world outside of your head. It always represents the personal point of view. It's always authentic. It doesn't contain all the doubts that will surely appear during the design process. It doesn't deal with all the different possibilities that could take the given parameters into account. It doesn't care about the technical, social, political problems that you will be confronted with.

Nevertheless this first thought is talking about all the knowledge that you have appropriated over the years. The first thought should always be appreciated. It is always worth to investigate it.

Perhaps you will find out that it's not yet the answer to the given task. But it certainly includes aspects that are essential for your way of thinking about the project that is to be developed.

And not rarely, after a long path with detours and impasses, you will come back to the essence of the first thought!

Bibliography: Imoberdorf, Chantal: Märkli: Professur für Architektur an der ETH Zürich 2002- 2015 Themen/ Semesterarbeiten/ Text/ Gespräche, gta Verlag, 2016.

PROYECTOS 3 + PROYECTOS 4
PRIMER CUATRIMESTRE - OTOÑO 2014

LEARNING FROM GREECE.

Primer cuatrimestre: Meteora + Delfos.

INTRODUCCIÓN

Curso Académico 2015-2016. Semestre de Otoño.

Con ocasión de los ejercicios de Curso hemos trabajado en estos últimos años en lugares tan interesantes como New York, Nápoles, Oporto, Lisboa o Roma, además de Madrid. Este Curso Académico de 2015-2016 trabajaremos en Grecia.

Y, aunque no olvidemos nunca el lugar, querríamos este Curso poner el acento en los mecanismos espaciales con los que poner en pie la Arquitectura: ¿estrategias?, ¿mecanismos? son instrumentos espaciales con los que operar en las circunstancias más diversas. Tools, dicen los ingleses.

Como propuestas de trabajo, se proyectará el Museo Arqueológico en Delfos en el primer cuatrimestre. Previamente se realizará un proyecto corto de introducción consistente en un templo votivo en Meteora.

EJERCICIO 1. TEMPLO VOTIVO EN METEORA.

Duración: 4 semanas.

EJERCICIO 2. MUSEO ARQUEOLÓGICO EN DELFOS.

Duración: 10 semanas.



LISTAS DE ALUMNOS.

PROYECTOS 3.

PEDRO AGUIRIANO DEL CASTILLO
 RARES BOBOCEA
 ANA MARIA CABELLO NAVAS
 PABLO CABRERA FELIU
 WANQI CAI
 EDUARDO CARLOS CALVO SOTO
 PAULA CODERCH CARRETERO
 OSCAR CRUZ GARCÍA
 ALEJANDRO GARCÍA MUÑOZ
 ANGEL LUIS GARRIDO SIMON

JONATAN GONZÁLEZ SANCHEZ
 ALEJANDRA JULIÁN GARCÍA
 JINHANG LI
 ISMAEL MEDINA MANZANO
 ANDREA PERALTA RODRIGUEZ
 ÓSCAR RUIZ ALDANA
 MANUEL SÁNCHEZ PEÑA
 ENRIQUE SANZ SANCHEZ
 ANTONIO VELASCO GARCÍA
 JIA QI ZENG XIANG



ICIAR AGUILAR AGUIRRE
 VICTOR ALARCON GONZALEZ
 NUÑO ARNAIZ DIUMENJO
 ÁNGEL ARMANDO ARQUERO RAMÍREZ
 ANA AVANZINI ALCIBAR
 LAURA AYUSO NIETO
 FRANCISCO BALADO FERNÁNDEZ
 ISABEL BARBEITO LÓPEZ-DORIGA
 ÍÑIGO DE BARRÓN GARCÍA
 MANUEL BAUTISTA GONZÁLEZ
 ANDREA BENAVENTE CUELLAS
 INES BONET GUERRERO
 TAMAR BRIONES ÁLVAREZ
 MARIA CRISTINA CABRERA RODRÍGUEZ
 MARIO CÁCERES MUÑOZ
 ELENA CALLEJA GIL
 NURIA CANINO ROMERO
 BÉLEN CASANOVA ARENILLAS
 CRISTINA CEA RODRÍGUEZ
 CARMEN CHAMORRO RÍOS
 SERGIO ANTONIO COLMEIRO SALGADO
 FERNANDO DIEZ EZQUERRA
 MARTA DOMÍNGUEZ CONDE
 MARIA ELIZALDE HERNANDEZ
 ANA FERNANDEZ LAZARO

CARMEN FUERTES ARGÜELLO
 MARIA GALLEGO PEREZ
 MARCOS GARCÍA ANITUA
 ROBERTO GARCÍA BERNAL
 JULIA SARA GARCÍA MERINO
 CARLOTA GARCÍA DEL VILLAR MORÁN
 GONZALO GARCÍA-ROBLEDO BUENO
 JUAN GARCÍA SEGOVIA ALARCÓN
 MARCOS GIL SANZ
 CÉSAR GILARRANZ SANZ
 JORGE GONZÁLEZ GONZÁLEZ
 MIGUEL GONZÁLEZ RAMÍREZ
 ANA GÓMEZ LÓPEZ
 RAÚL GUILLÉN CABALLERO
 BLANCA HERRERO BOTON
 ALEJANDRO INIESTA MUÑOZ
 CRITINA JIMÉNEZ EGIDO
 IRENE LANDA GONZÁLEZ
 PAULA ROCÍO LÓPEZ GÓMEZ
 NOEMÍ LÓPEZ HERNÁNDEZ
 ÁLVARO LÓPEZ LORENTE-SOROLLA
 ROCÍO LÓPEZ RODRÍGUEZ
 ISIDORO LÓPEZ PUGET PONCE
 MARÍA LOZANO SANJUÁN
 ALBA MAGÁN PRIETO



PROYECTOS 4.

BORJA	MAGIDE LOPEZ	CRISTINA	DE PONTE HERNANDO
MARÍA	MANCERA FERNÁNDEZ	ANTONIO	PORTOLES DIEZ
JACOBO	MANZANO LAINA	SIKAI JAVIER	QIAN ZHANG
ANDRÉS	MARTIN ORTEGA	ELENA	RAMÍREZ BONEVIC
JOSÉ MANUEL	MARTÍNEZ NAVARRO	ELENA	RENTERO TALAVERA
VICTORIA	MATA DE MATEO	MI KHI	RI
IRENE	MIGUEL GONZÁLEZ	SAMUEL	RUBIO SANCHEZ
BLANCA MARÍA	MÍGUEZ VARELA	BELÉN	RUIZ ARENAS
ANA PATRICIA	MINGUITO GARCÍA	ALEJANDRO	SANCHEZ LOPEZ
NATALIA	MOLINA DELGADO	MARTA	SEGURA COLLAR
DANIEL	DE MORA POTENCIANO	PAULA ALEGRÍA	SERRANO PADILLA
JAIME	MORÁN ARIAS	LUCÍA	SUÁREZ MORENO
PEDRO	MORENÉS QUEVEDO	ALMUDENA	TENORIO PASCUAL
LUIS	MORENO PERONA	LAURA MARIA	DE TORRES GUTIÉRREZ
MARÍA TERESA	MORENO TEJERA	DIEGO	ULARGUI ESCAIONA
JARA	MOSQUERA SALAZAR	ÁNGEL	VALERO BAÑUELOS
ISABEL	MUÑOZ AGUILAR	IGNACIO MARTÍN	VALLEJO ALMERÍA
PAULA	NOGUEIRA LOSADA	MARTA	VÁZQUEZ GARCIA
BEATRIZ	OROZCO ZARZOSA	ANDREA	VÁZQUEZ GRECIAONA
PABLO	PARADINAS SASTRE	BORJA	VELASCO BUENO
NURIA	PÉREZ CABRERO	MARINA	VIDAL TEJEDOR
ALFONSO	PÉREZ GARCÍA-BURGOS	BELÉN	VIGIL VIÑUELA
MARÍA	PÉREZ PÉREZ	MIGUÉL	ZAFRA SERANTES
PEDRO	PÉREZ DE CASTRO GOMEZ	NUÑO IGNACIO	ZAPATA DE PORRAS-ISLA-FDEZ





ERASMUS.

MATTEO BAGGIARINI
CHIARA BINI
ALESSANDRO BISCIARDI
PAOLO BURATTINI
ANNA CAMOGLIO
GIORGIA CASTELLI
FABIO CATALDO
JOANA CAUWEL
CHIARA CESCHIN
KE CHEN
BRUNA D'AGATA
ALBERTO DE LORENZO
PAMELA DIAZ SANCHEZ
ANA MARILENA DINCĂ
CECILIA FARERI
CATALIN FILIP
ESTELLE FILLIAT
RICCARDO FONIO
LUCA GALLIZIOLI
FEDERICA GALLUCCI
ELISABETTA GORIO
LORENZO GRECCHI

BIANCA GUISO
JINHYUK HONG
JAE GEUN JANG
JO GUK YEONG JO
VALENTINA LECCHI
JIMIN LEE
ELSA GUADALUPE MENDOZA DURÓN
MARKO MIŠKULIN
ALESSIO MORINI
PABLO OÑATE FALOMIR
MÉLANIE OUPINDRIN
MAGDA PALCZOWSKA
PIOTR PANCZY
LAURA PULLARA
FIORELLA RAPISARDA
GIUSEPPE RIZZA
VERONICA ROMAN CAPPELLEN
MARINA RUFFIN LUCINI
LUKA LUCIJA ŠOLA
ANTONIO SOLLO
DOMINIKA STRZAŁKA
KATERINA VÍTKOVÁ



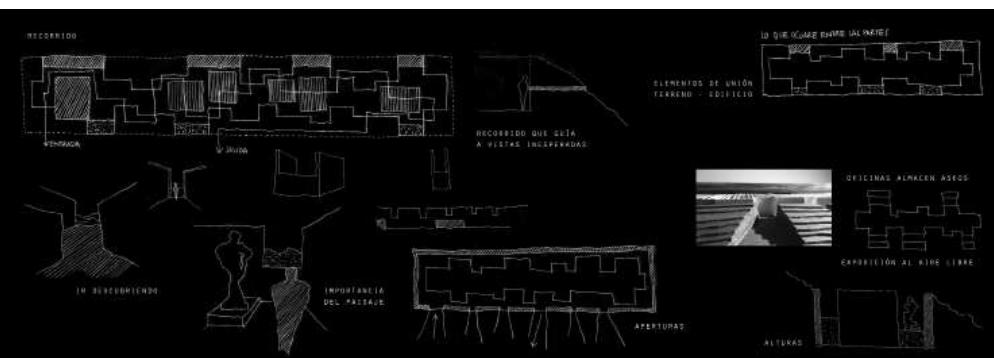
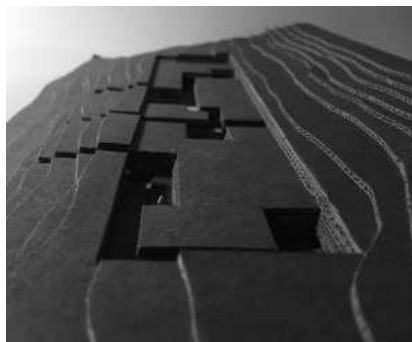
INÉS BONET GUERRERO

LUZ NUEVA EN UN VACÍO

Propongo con estos dibujos, realizar dos operaciones en la colina. La primera, topográfica consiste en excavar un vacío. El cual en ocasiones se abrirá al paisaje ocasionando vistas determinadas.

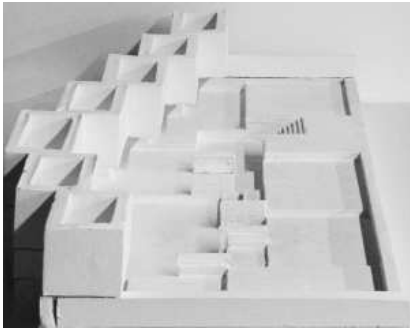
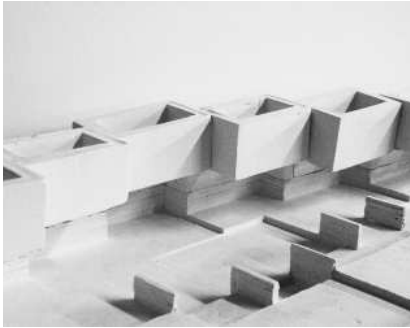
La segunda, es cubrir ese espacio diáfano con una estructura de vigas ordenadas permitiendo una entrada de luz cenital. A su vez, esta estructura organiza y distribuye los diferentes usos del museo, creando una jerarquía de espacios.

El museo se recorre de manera horizontal. Entrando por un extremo y saliendo por el opuesto. El recorrido genera diferentes giros que conectan vistas. En su interior, las zonas de exposición se encuentran diferenciados por un desnivel del pavimento, nunca por tabiques puesto que las esculturas precisan de 360° de visión. Significa todo ello que el visitante debe bajar un nivel para perderse entre esculturas, y volver a subir para conectar de nuevo con paisaje



SERGIO COLMEIRO SALGADO

PENUMBRA



El proyecto conecta con la abrupta topografía del Monte Parnaso, creando una construcción masiva que actúa como hito a la entrada del Santuario. Esta nueva construcción de hormigón blanco protege a los visitantes de los calurosos días del Mediterráneo durante su visita al sitio histórico, creando un espacio en penumbra donde disfrutar alguna de las principales obras de la Antigüedad. Iluminado naturalmente por una serie de volúmenes huecos como si de chimeneas se tratasen, los espacios de exposición se organizan en torno al uso de la luz y dos patios principales, configurando un espacio continuo de planta única creado mediante el empleo de plataformas a diferentes alturas. Aprovechando el espectacular entorno natural, la fachada principal consiste en una franja de cristal corrida, donde se ubican las instalaciones de ocio dispuestas como si un gran balcón hacia el valle se tratara.

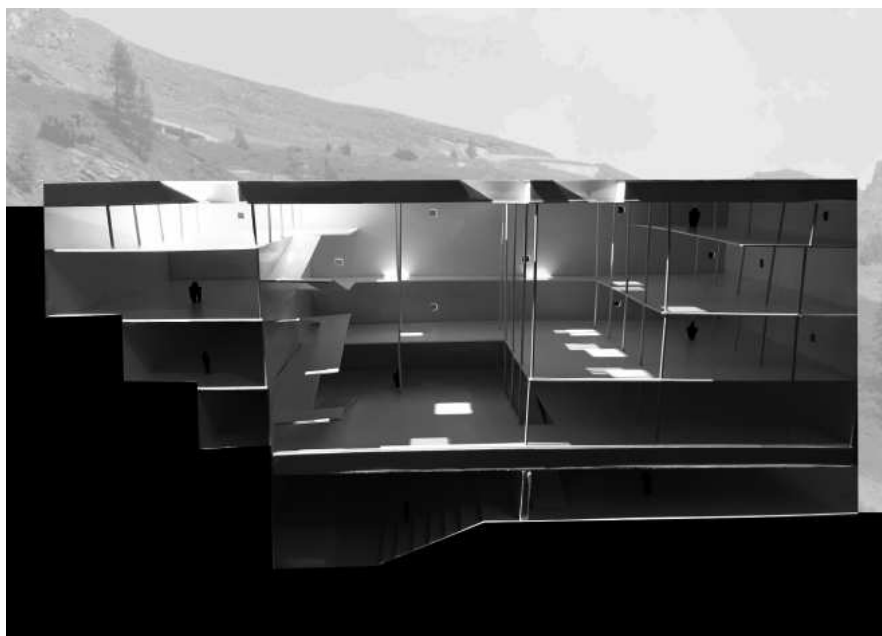
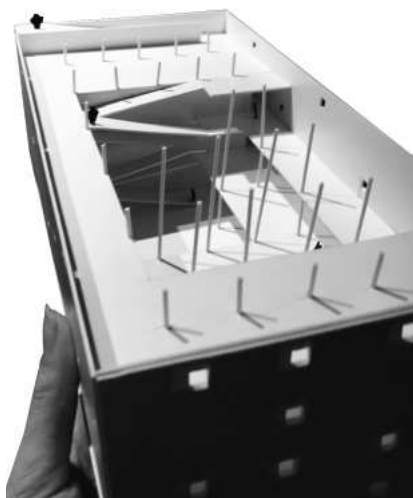


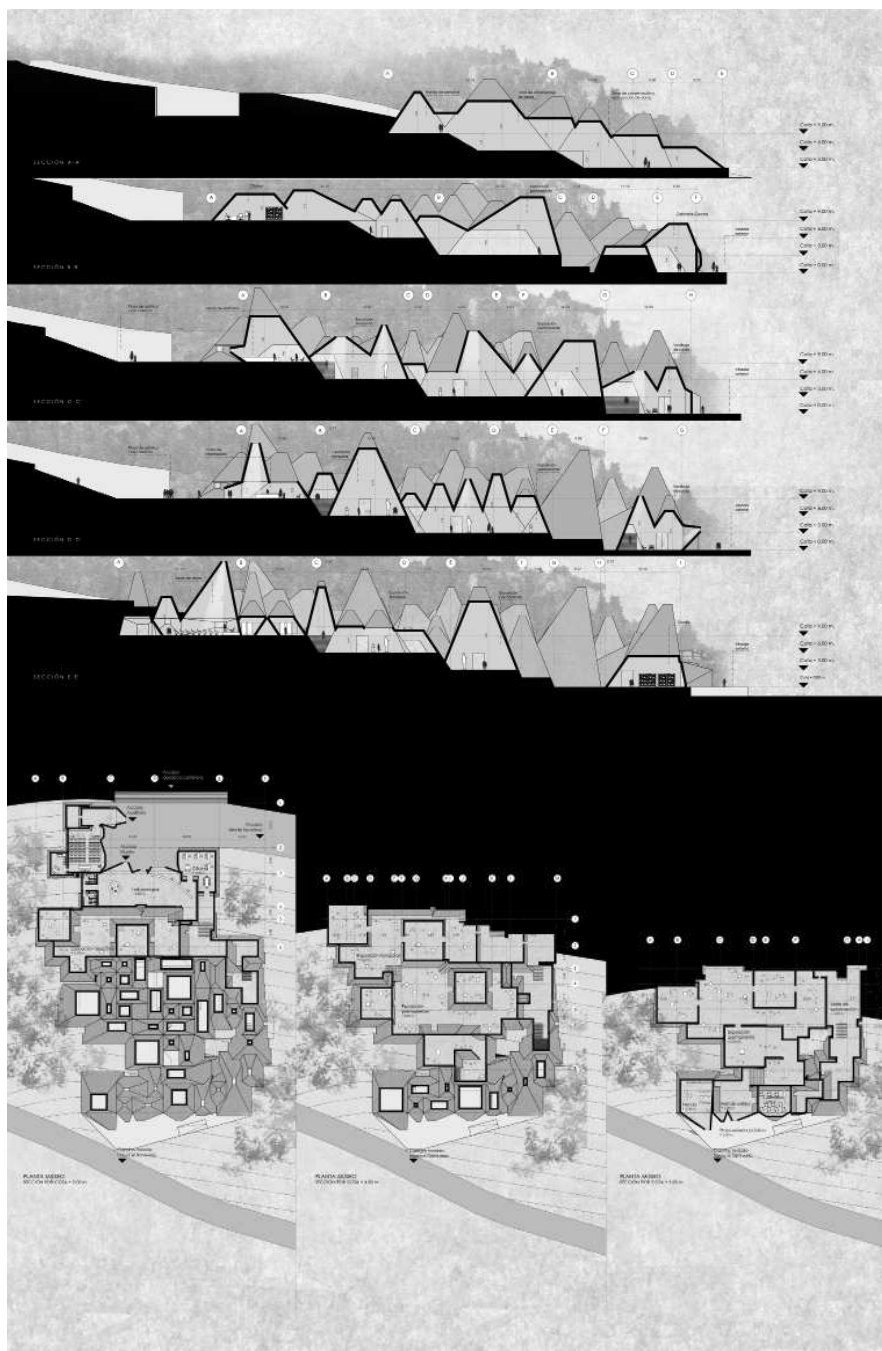
MARÍA ELIZALDE HERNÁNDEZ

LIGEREZA EN LA MASIVIDAD

La propuesta consiste en una caja rectangular de hormigón (masivo), en cuyo interior alberga una serie de bandejas y un bosque de pilares (ligero). El recorrido se produce por los cuatro niveles en torno a un gran vacío central, mediante unas rampas en la esquina de este. 12 aperturas cenitales recogen la luz de norte, iluminando el recorrido de una forma distinta a cada hora del día. En los extremos en los que las bandejas se encuentra con el suelo se establecen los espacios más privados (oficinas, almacén y servicios).

Esta gran caja, a la que se accede por el nivel bajo, está incrustada enrasándose con el terreno, de tal forma que deja un "lobby" de acceso, una plaza en la zona a la que da sombra, entre dos gruesos muros que la sostienen; y una plaza abierta, de salida, por el nivel superior.



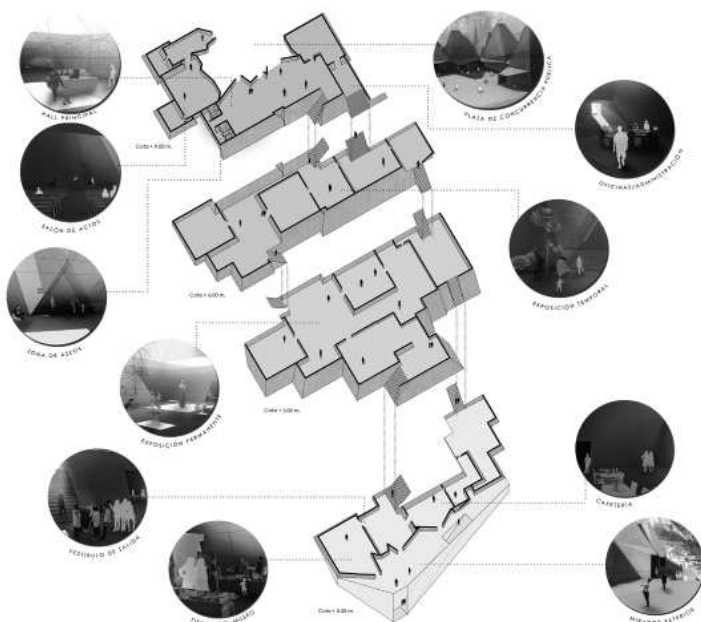


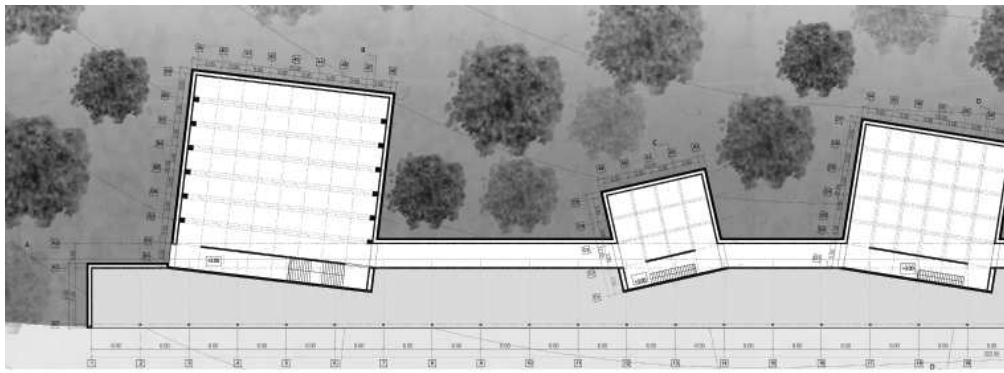
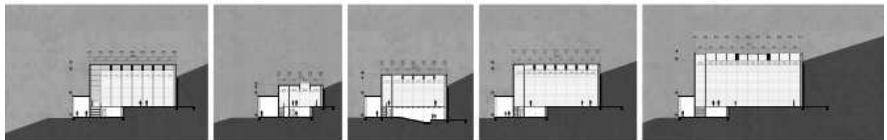
ÓSCAR CRUZ GARCÍA

GEOGRAFÍA ARTIFICIAL

Grecia, origen de la cultura occidental, observada a través de la mirada filtrada de Le Corbusier entre las inmensas columnatas de piedra. Su obra, Ronchamp, transpuesta en un plano horizontal sobre la ladera del Monte Parnaso logra descansar en el suelo, recuperando la gravedad y la conexión con la tierra que le fue arrebatada.

Dedicado a contener y exhibir el mundo clásico, se concibe como una geografía artificial, eco del Monte Parnaso, cuya forma escultórica anticipa su contenido y se convierte en un hito dentro del paisaje natural. En el interior del museo se produce la materialización del paso del tiempo, concepto que se hace visible no solo en la antigüedad de las obras, sino también en el continuo movimiento de la lluvia de luz natural que baña todas y cada una de las salas.



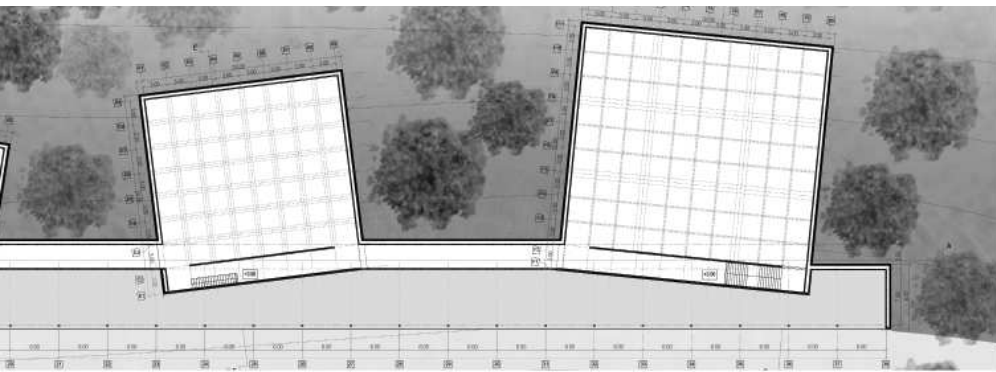


CATALIN FILIP

CONTRASTES

Las dos partes del proyecto se completan en una única entidad. El pasillo principal constituye el frente, siendo totalmente abierto a la vista. Las cinco cajas que contienen la exposición rompen la continuidad del muro trasero, penetrándolo.

La planta baja de las cajas contiene las funciones y también las circulaciones hasta la exposición desde arriba. En contraste con la parte del frente, las cajas son totalmente cerradas, recibiendo sólo luz cenital, en una gradación continua durante el recorrido. Las conexiones entre cajas son oscuras y bajas, creando un efecto doble: dilatación-compresión y claro-oscuro.



BLANCA HERRERO BOTÓN

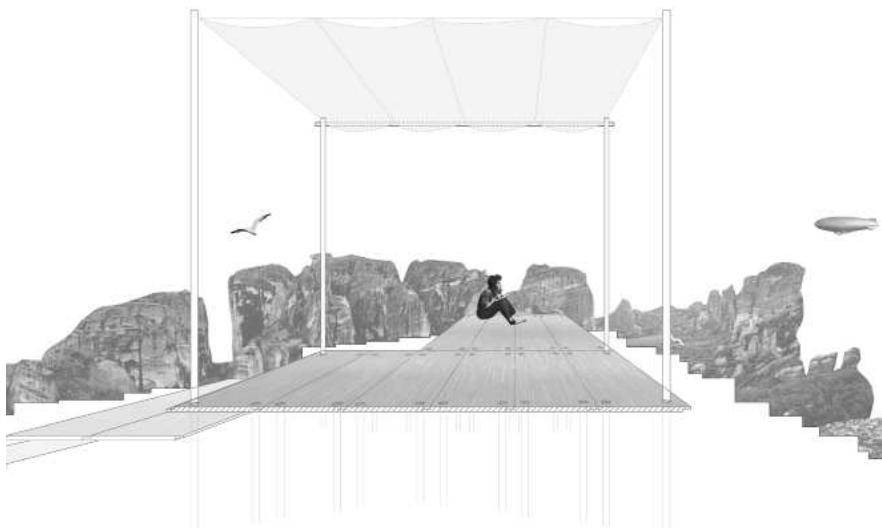
GRAPADO



El Templo se grapa a la roca y ofrece un pequeño cobijo al visitante. Aquí se percibe el entorno en su totalidad, no intercede en la experiencia del lugar, sino que posibilita una actividad.

La propuesta comprende una colección de plataformas metálicas ascendentes que culminan en una de mayores dimensiones, semi protegida por una pérgola, donde contemplar el paisaje. Diferenciando lo antiguo y permanente, de lo contemporáneo y efímero.

El Templo está planteado como un objeto móvil y desmontable, en constante circulación de una formación rocosa a otra.



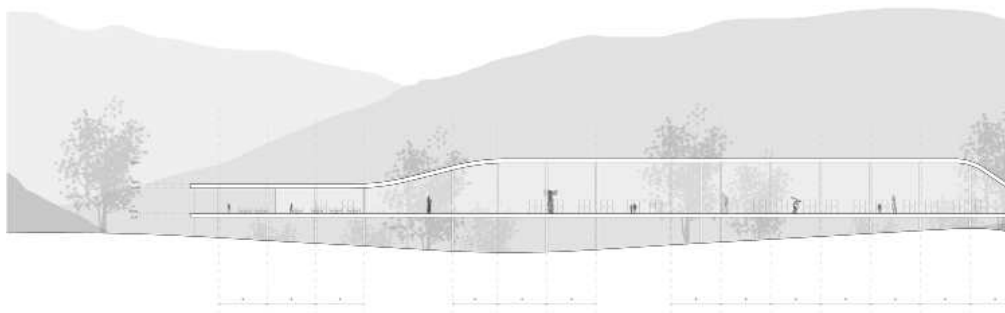
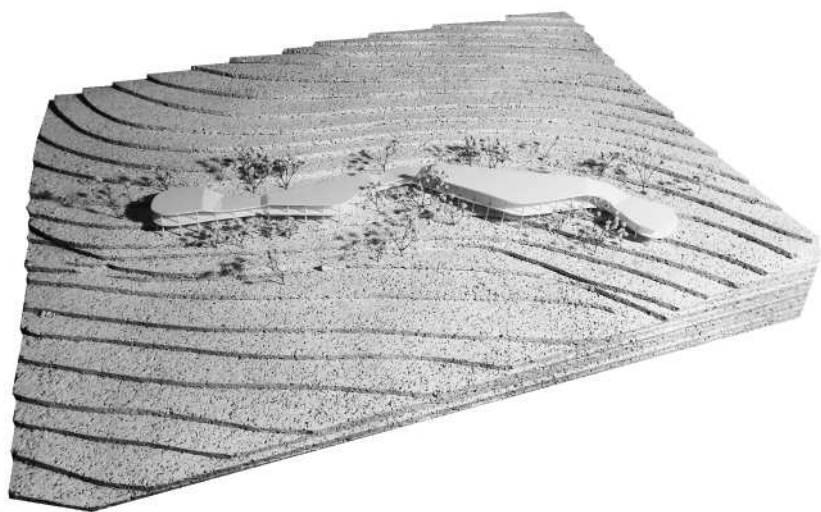
BLANCA HERRERO BOTÓN

GRIETA

Un Museo de escultura a los pies del Santuario de Apolo en Delfos. El Museo se desarrolla en tres grietas en el terreno. La primera de bienvenida, las dos siguientes contienen la exposición permanente.

Mientras que las salas de exposición gozan de luz cenital y paramentos frontales vidriados, los espacios servidores se encajan entre los desniveles, dejando los espacios conectores libres y exteriores, haciendo posibles nuevas actividades en ellos. Por último, añadir que el tráfico de esculturas y nuevas piezas se lleva a cabo de sur a norte, en el sentido opuesto a la visita.





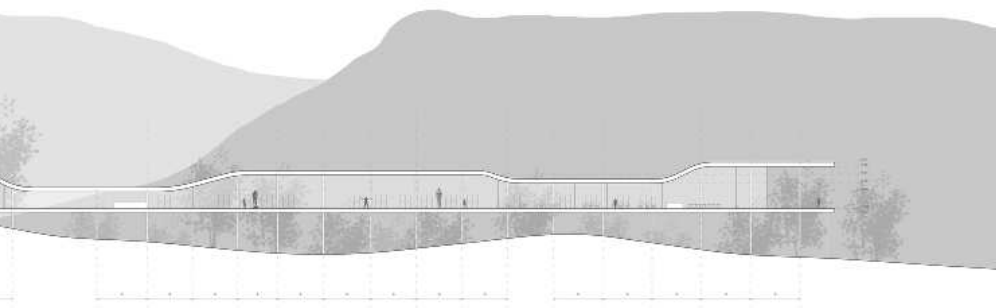
MARÍA LOZANO SANJUÁN

RECORRIDO HACIA EL PASADO

Debido a las fuertes pendientes y a la belleza del lugar, decido respetar al máximo el terreno creando un plano horizontal de suelo, curvo en planta, con dilataciones y contracciones para albergar todas las partes del programa, sustentado sobre pilotis; mientras que en alzado, el plano de cubierta variaría en altura para adaptarse a cada función. De esta forma, visto desde fuera, el proyecto se vería como una línea de sombra en el paisaje.

Por otro lado, al estar el proyecto elevado, se podrían apreciar mejor las maravillosas vistas del lugar y, en el extremo superior, habría un mirador desde el que se verían las ruinas de Delfos.

Además, el museo consiste en un constante dentro-fuera, permitido por el clima benigno de Grecia. Así, habría espacios de exposición exteriores (pero cubiertos) y otros interiores (delimitados por vidrio). Con respecto a los materiales empleados, el plano de suelo, la estructura y la cubierta serían de hormigón blanco, liso, mientras que los cerramientos serían de vidrio. Por último, al museo se accedería, en su parte más próxima a la ladera, por un camino que llega desde las ruinas.



ANA PATRICIA MINGUITO GARCÍA

MACLA

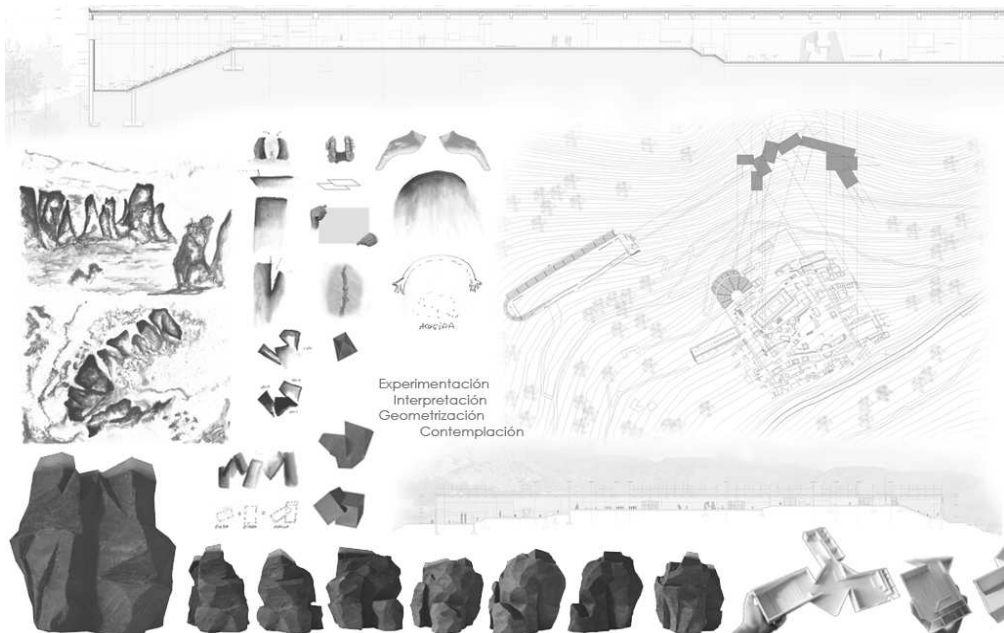


Experimentación en una reinterpretación sensitiva de las vibraciones y sensaciones límite de verticalidad del rocoso montañoso de Meteora, partiendo de la primicia de entender el lugar a través del proyecto.

Interpretación en la materialización del concepto de acogida, de abrazo a las ruinas, en el Museo Arqueológico de Delfos.

Geometrización en una disgregación formal que lleva a una composición de planos, y a la definición de ese principio de macra de piezas, orientadas según las referencias visuales.

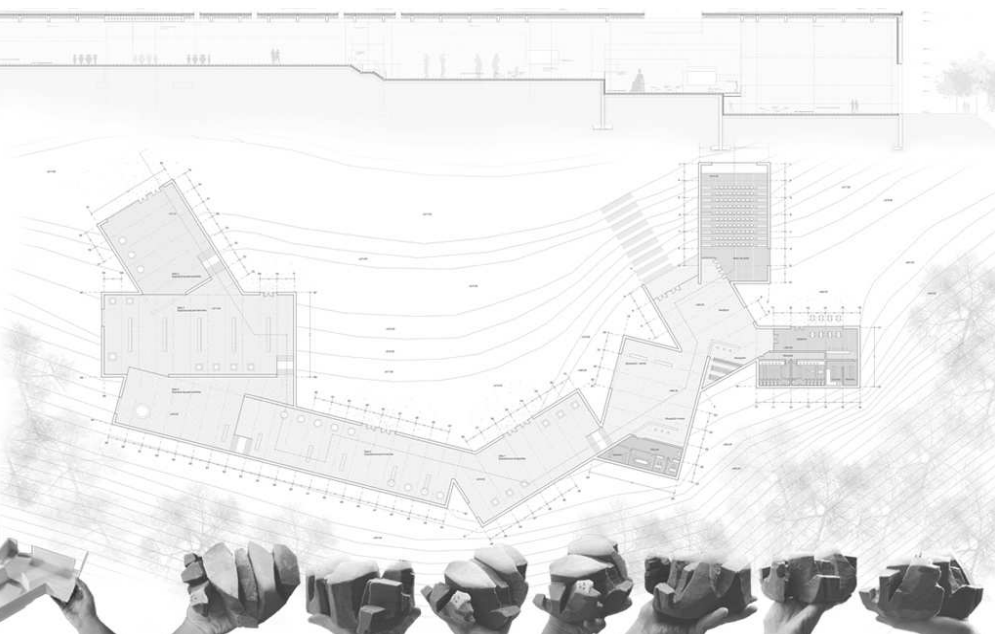
Intersecciones que generan espacios diferenciando piezas; piezas que se macran configurando espacios según forma y función.



Contemplación en la relación inquebrantable con el santuario, utilizando la permeabilidad visual de los espacios del museo como vínculo horizontal, y la adaptación al terreno como vínculo vertical.

Una ordenación general compleja volumétricamente cuya fragmentación exterior se rompe internamente gracias a una continuidad espacial desde la compresión inicial a la apertura asombrosa final de inmenso disfrute contemplativo.

Ensoñación, cuando fragmentación y continuidad se maclan entre sí, y donde la implantación y relación con el origen de estas ruinas prevalece ante todo.



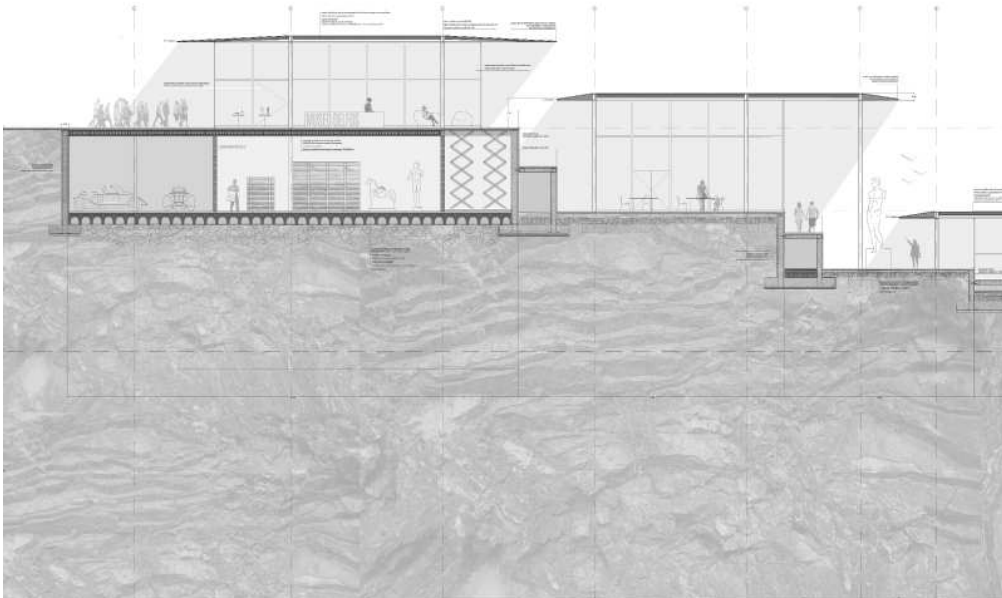


Volcado hacia una escarpada cordillera, el oráculo de Delfos se enraíza al monte Parnaso, se funde con él. Testigo de la unión que empujó a innumerables devotos a recorrer Grecia para llegar al ombligo del mundo, de él hoy ya solo quedan algunos vestigios.



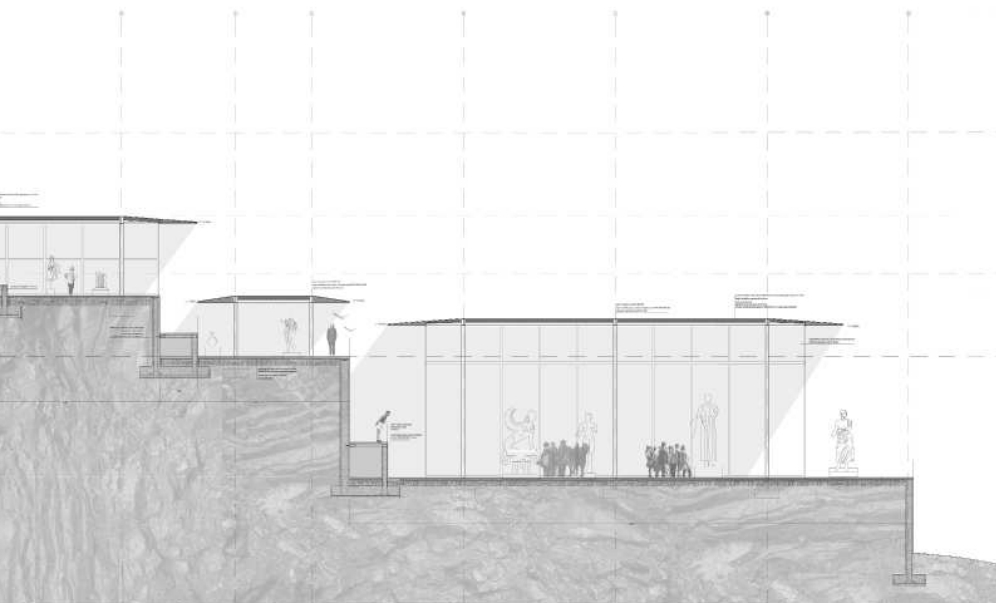
Hogaño, el fervor sigue empujando a miles de personas a caminar, como siglos atrás, por la Vía Sacra, con la intención de descubrir el tesoro que alberga este lugar.

Los vestigios del que fue el destino más ansiado por los helenistas permanecen custodiados bajo el monte Parnaso, en el Museo Arqueológico de Delfos. Éste pretende crear un recorrido a



través del tiempo y un paseo que acaricia el paisaje mediterráneo, transformándose en la prolongación natural del relieve y en la hermana pequeña de la Vía Sacra.

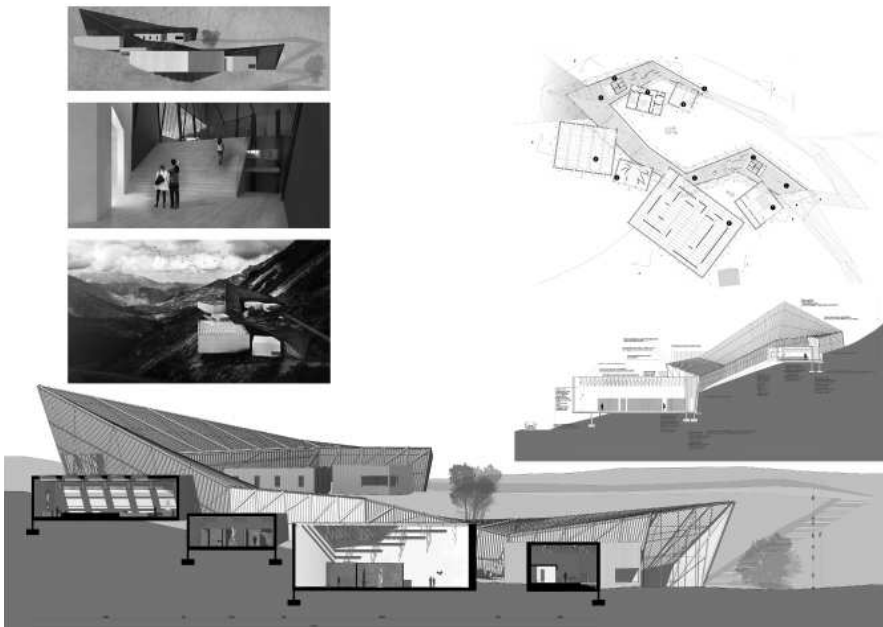
En este museo, el peregrino ocasionalmente se topa con grandes huecos que dejan entrever el paisaje, la exposición elude el fondo neutro y anhela situarse en el paraje que ocupó antaño. El museo proporciona espacios de encuentro, de contemplación, fusionando los restos de la impresionante obra que los griegos llevaron a cabo siglos atrás con la serranía que permanece imperecedera. Revierte así el significado que el oráculo de Delfos tuvo en otra época, pero uniendo en el tiempo a personas totalmente dispares gracias al arte.





Todos los espacios de museo son divididos en cajas rectangulares con fachadas de placas de acero que – depende del uso – no tiene o tiene ventanas y da vistas de terreno y las ruinas.

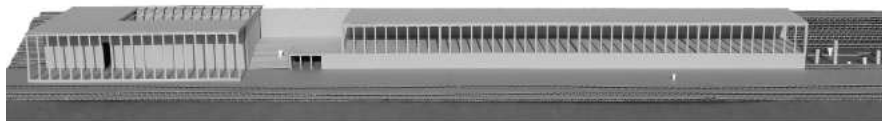
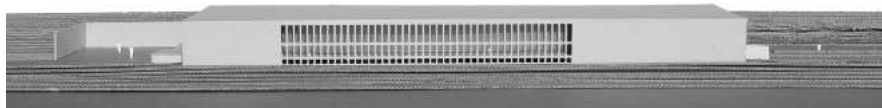
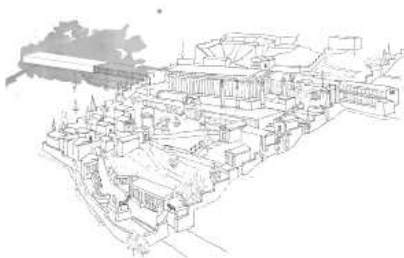
Cada caja es una habitación con su propias soluciones de entradas por la luz. Estos volúmenes se conecta con forma libre inspirada por caminos en montañas que sirve como muro de contención en el norte. Esta forma se construye principalmente de acero con gran ventanales y con cubierta de gran luz armarios. Composición es totalmente lineal, son entrada y salida separadas con solo un aparcamiento debajo.



NURIA PÉREZ CABRERO

CONTINUIDAD

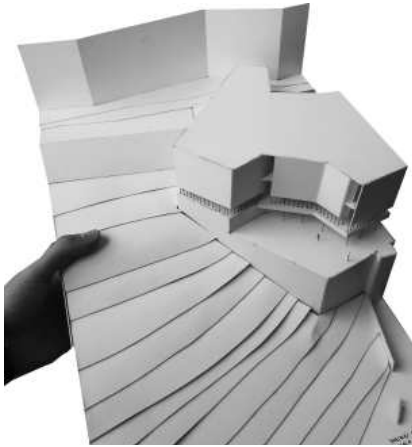
La situación del museo arqueológico en Delfos parte de la idea de continuar las ruinas griegas de la stoa oeste de la ciudad. De esta forma la preexistencia actúa como un espacio de entrada al nuevo edificio, donde se establece una transición clara de lo clásico a lo contemporáneo relacionándose en todo momento de manera visual y espacial con la sala principal.



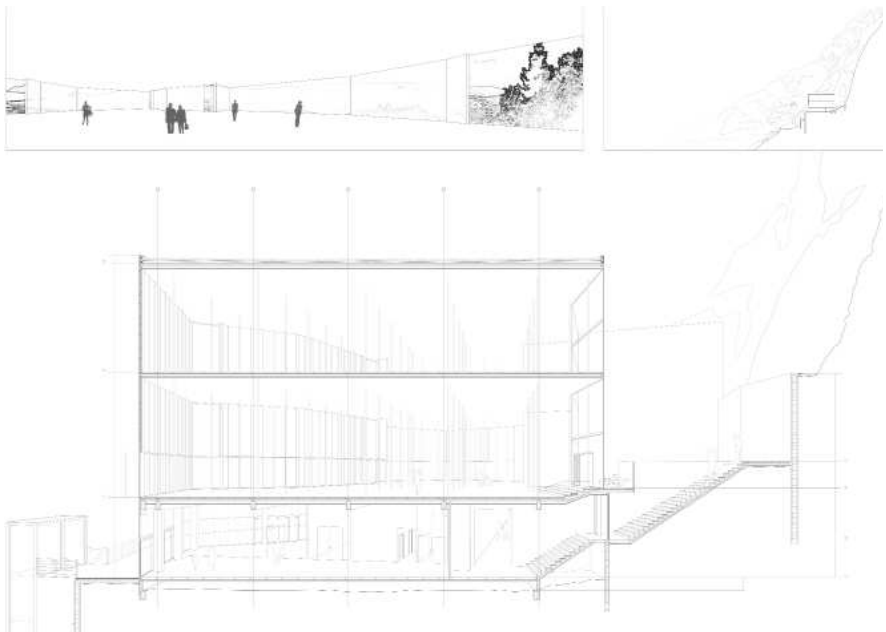
ANTONIO PORTOLÉS DÍEZ

COEXISTENCIA

Ubicadas en las faldas del abrupto valle Parnaso, las ruinas de Delfos son un enclave de gran valor arqueológico y paisajístico.



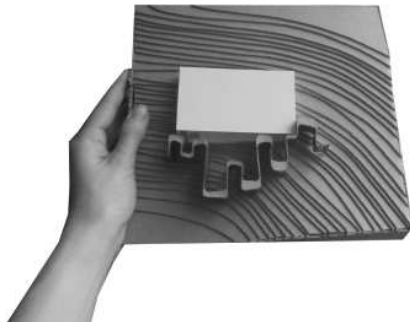
Acomodadas en el terreno y concentrando las miradas, se sitúan dominando el entorno, abriéndose al paisaje y replegándose a un segundo plano, donde la primacía la tiene el espectáculo natural. Así pues, la propuesta de museo busca materializar esa consciencia de uno mismo y del lugar que se ocupa en el paisaje, proyectando un edificio amoldado al terreno, empleando los materiales del lugar manteniendo siempre claro el objetivo: magnificar y ensalzar los elementos preexistentes.



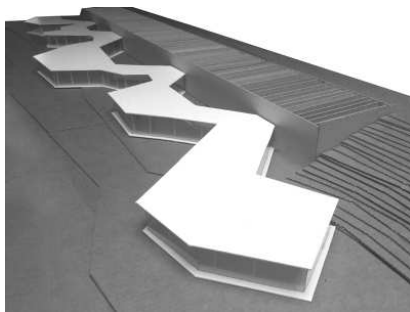
ELENA RENTERO TALAVERA

MUSEO HORQUILLA

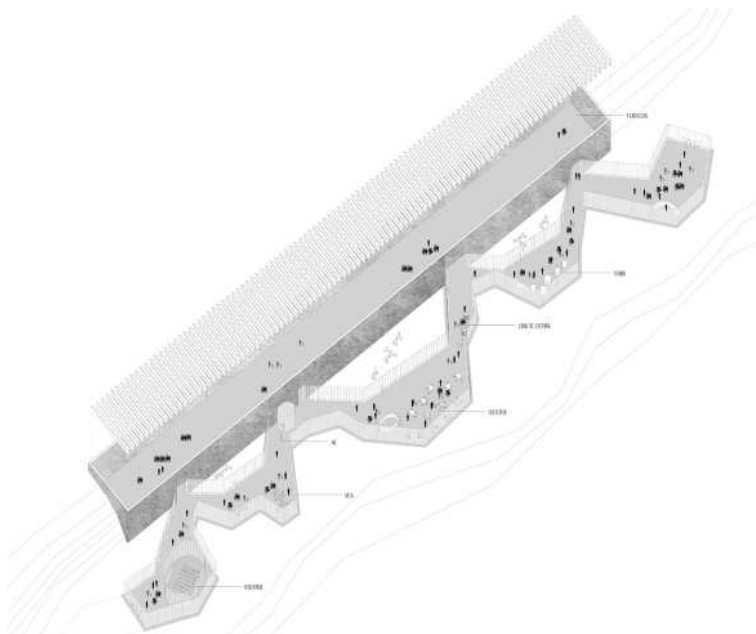
La propuesta es un diálogo entre dos piezas paralelas, situadas en un camino que comunica las ruinas y el pueblo. Una estática, pesada, permanente, que contiene el terreno y alberga la exposición.



La otra, ligera, libre, con movimiento, alberga la cafetería, la tienda y el salón de actos. La luz natural ilumina cenitalmente la exposición en la primera, mientras que la otra se abre completamente a las vistas.



Las dos piezas se articulan con patios y se comunican en los puntos de tangencia, generando un recorrido lineal que se pliega y permite el disfrute del museo y las vistas.

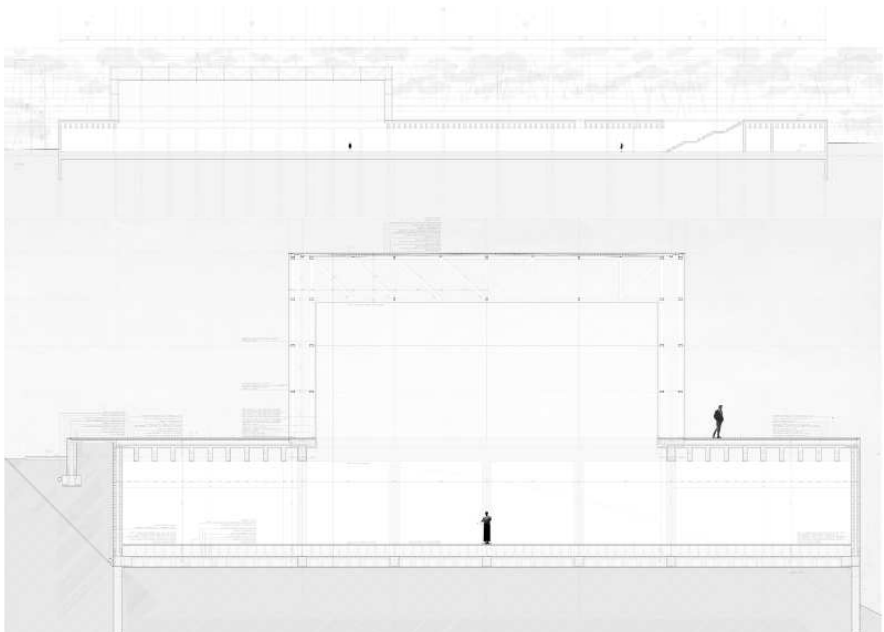


GIUSEPPE RIZZA

EL ESCRINO DEL SANTUARIO DE DELFOS



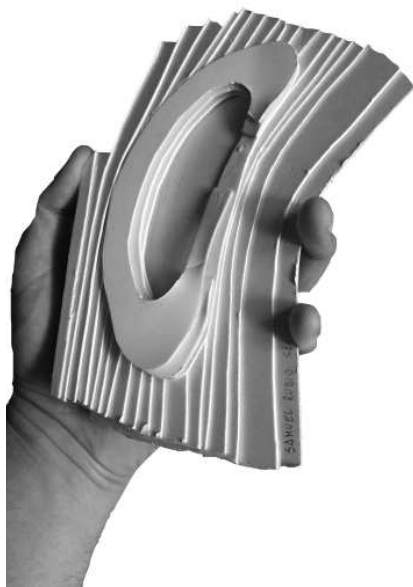
En este conjunto de belleza naturalista, histórica y literaria, entre las ruinas del Santuario y el paisaje, se propone poner el Nuevo Museo Arqueológico de Delfos, un PODIO OSCURO con un plano horizontal y un ESCRINO TRANSLUCIDO, apoyado en cima. PODIO OSCURO que nace del terreno, echo en hormigón gris cara a vista, trabaja como el podio de los templos. Este, completamente horizontal, marcando su borde, subraya el paisaje, potenciándolo. ESCRINO TRANSLUCIDO, que tiene las obras mas preciosas del museo. El origen etimológica de la palabra Delfos, viene desde el griego Delphys, que significa "vísceras de la Tierra", además "la sala donde se escuchaba el oráculo dentro el templo de Apolo, el adyton, era una sala oscura". De hecho el museo esta todo dentro el podio.

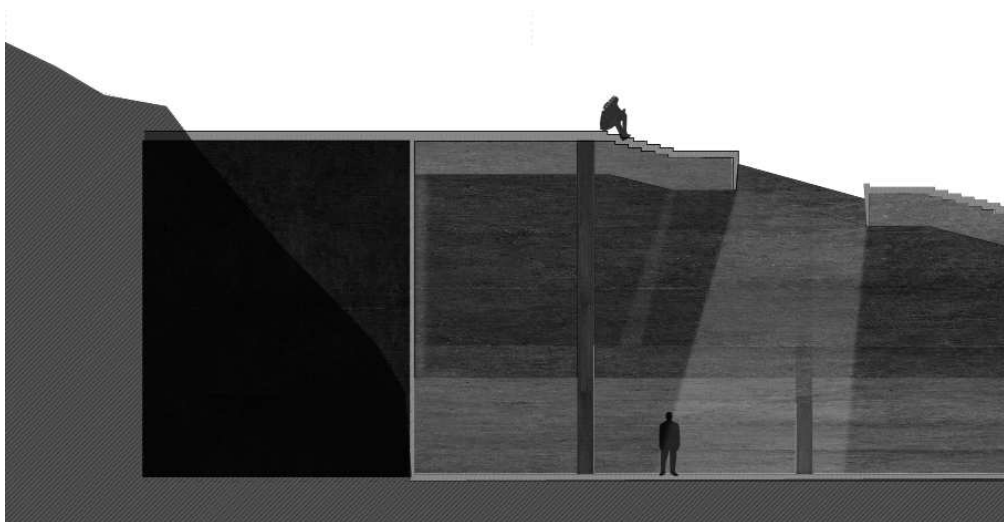
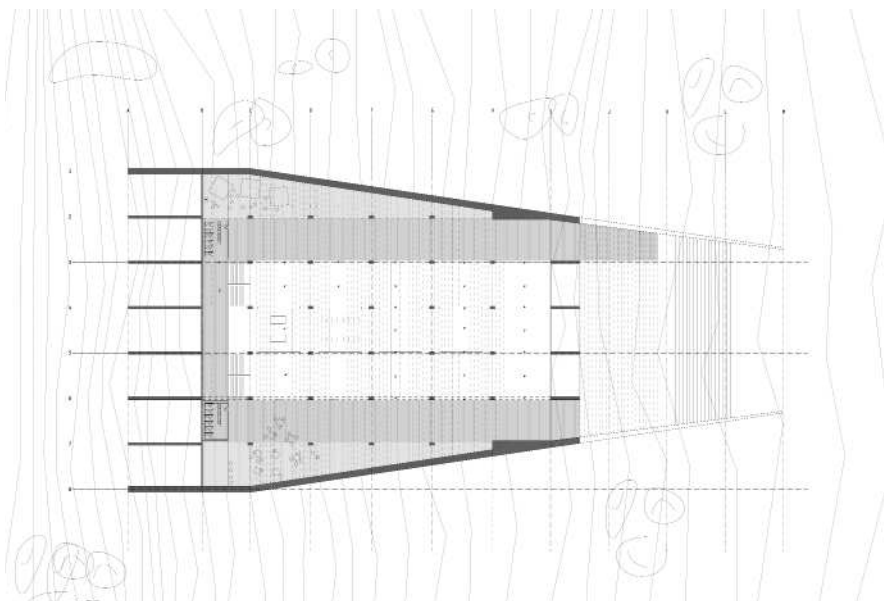


SAMUEL RUBIO SÁNCHEZ

CONTINUOUS NATURE

Grecia como cultura ha sido un pilar fundamental en todo el pensamiento occidental, encontramos aquí la idea del proyecto, la idea de ser eterno e infinito. Los espacios interiores que se generarán serán fluidos y continuos, abriéndose en lugares determinados; se generarán tensiones en las dobles y triples alturas que servirán además para acomodar la exposición de objetos arqueológicos que albergará en su interior. Este espacio que fluye es infinito, ya que en un determinado momento del recorrido por el museo, el techo se convierte en suelo y viceversa. Esta eternidad se encuentra a través de la forma, del espacio, y de la intención arquitectónica, esta banda que se creará nos hará que este sueño de eternidad se convierta en realidad, el recorrido por el museo fluirá entre sus cerramientos curvos y su adaptación constante al terreno. Siempre recordando donde nos encontramos, en la cuna de la cultura occidental.



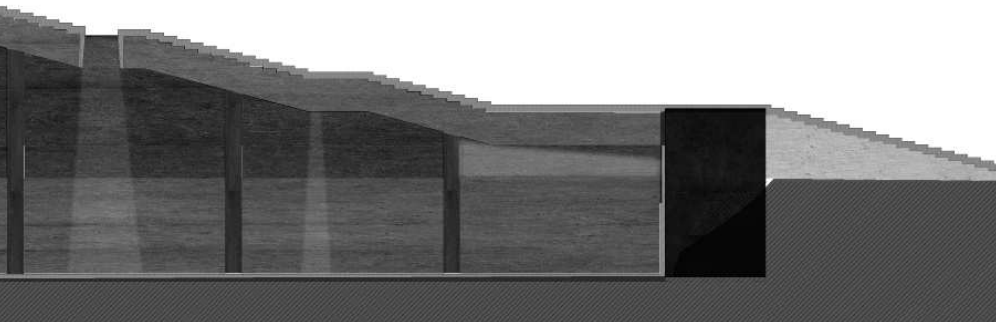


BELÉN RUIZ ARENAS

STAIRWAY TO DELFOS

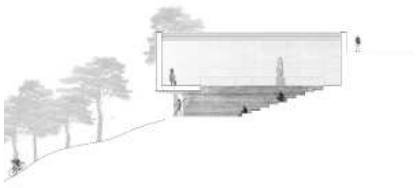
Los templos griegos estaban rodeados, su gran mayoría, por una escalinata que llevaba al origen de sus creencias. Estas escalinatas no eran de gran altura, pero la situación de ascender y adentrarte a un espacio inmenso, donde cada pieza y cada rayo de luz se encuentran en el sitio idóneo, invita a una experiencia sobrecogedora.

Una escalera por la que asciendes y te adentras a un espacio limitado por el negativo de las escaleras, sustentadas por unas vigas continuas apoyas en grandes columnas. Espacio interior unitario y continuo, donde las funciones se ordenan gracias a una plataforma interior, dejando en el centro el espacio culmine, iluminado por los vacíos de la escalera y depositando las piezas del museo como si de un tablero de ajedrez se tratara.



IGNACIO VALLEJO ALMERÍA

BAJO LAS MILENARIAS RUINAS

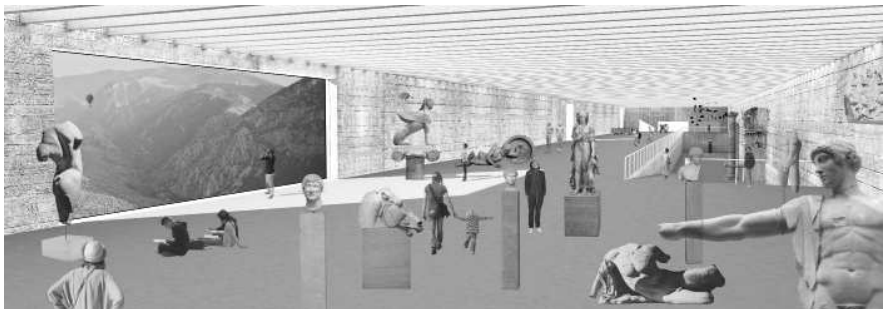


Bajo las milenarias ruinas del Santuario de Delfos se asienta un gran cofre de hormigón, que alberga en su interior los más valiosos tesoros del lugar. Una gran línea enfrentándose al paisaje sin sobreponerse, pero sí marcando su longitud, mediante una alargada sombra bajo él.



Las esculturas de mármol blanco flotan entre vastos muros de hormigón. Una estructura regular cubre el espacio sin soportes intermedios y lo inunda de luz uniforme y difusa.

Para no olvidar el bellissimo paisaje, se perfora puntualmente el frente con ojos vigilantes. Una plataforma se proyecta hacia el horizonte, enfrentando al visitante a la naturaleza.



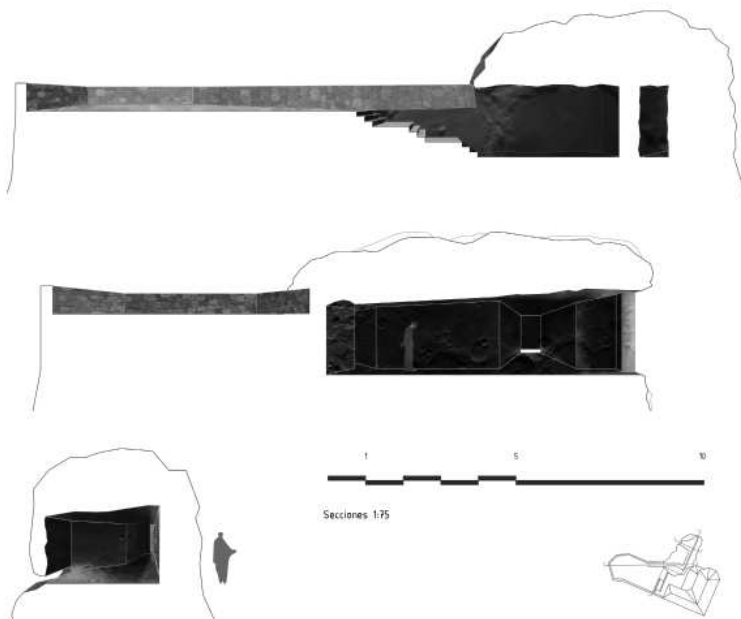
NUÑO ZAPATA DE PORRAS-ISLA FDEZ

TIERRA, LUZ

La propuesta de templo votivo se excava en la roca, respetando la apariencia de la montaña original y potenciando el contacto del visitante con la materia preexistente.

Accediendo mediante un corredor quebrado, el visitante vislumbra una gran ventana vertical que ilumina la pared derecha del pasillo, con luz reflejada en la pared rocosa situada en frente.

A medida que se acerca, un súbito espacio recogido aparece a la izquierda, cuyo plano horizontal se ilumina a través de una abertura enrasada con el mismo plano de suelo.



NUÑO ZAPATA DE PORRAS-ISLA FDEZ

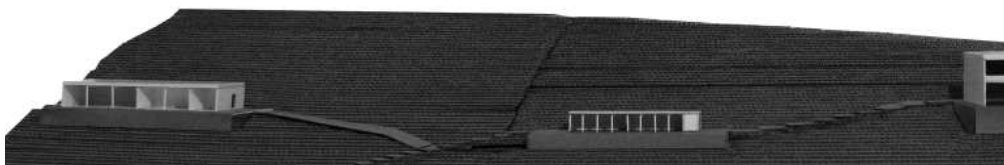
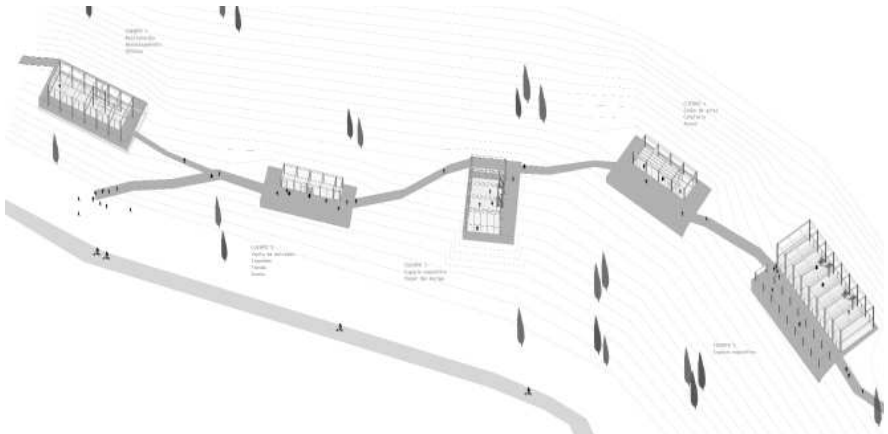
NUEVA VÍA SACRA

La propuesta consiste en generar un recorrido continuo por la ladera desde el aparcamiento actual hasta el santuario de Delfos, que atraviesa una serie de terrazas y edificios que enmarcan vistas hacia diferentes elementos del valle.



Las terrazas, inspiradas en la antigua manera griega de apropiarse del terreno, acogen el programa del museo con piezas de información, actos públicos, exposición y por último, situada en una terraza aparte que permite la carga y descarga de piezas, de conservación y oficinas. El antiguo muro de piedra se sustituye por hormigón, pero la idea aterrazada permanece.

La propuesta también ofrece la posibilidad de exponer las piezas en un pórtico abierto.



PROYECTOS 3 + PROYECTOS 4
SEGUNDO CUATRIMESTRE - PRIMAVERA 2015

LEARNING FROM GREECE.

Segundo cuatrimestre: Epidauro + Ikaria.

INTRODUCCIÓN

Curso Académico 2015-2016. Semestre de Primavera.

Con ocasión de los ejercicios de Curso hemos trabajado estos últimos años en lugares tan interesantes como New York, Nápoles, Oporto, Lisboa o Roma, además de Madrid. Este Curso Académico de 2015-2016 estamos trabajando en Grecia.

Y, aunque no olvidemos nunca el lugar, este Curso pretende poner el acento en los mecanismos espaciales con los que poner en pie la Arquitectura: ¿estrategias?, ¿mecanismos? son instrumentos espaciales con los que operar en las circunstancias más diversas. Tools, dicen los ingleses.

Como ejercicio, se propone un complejo vacacional con las funciones balneario, piscina, alojamientos y equipamientos, en los manantiales naturales de la isla de Ikaria. Previamente se realizará un proyecto corto de introducción consistente en una escenografía en el teatro de Epidauro.

EJERCICIO 1. ESCENOGRAFÍA EN EPIDAURO. 'PROMETEO ENCADENADO'

Duración: 3 semanas.

EJERCICIO 2. TERMAS EN IKARIA.

Duración: 12 semanas.

DANIELA	ALMANSA GUARDIOLA	ANA MARILENA	DINCA
GIACOMO	ANDRICH	RUI MIGUEL	EESMERALDO FERREIRA
AGUSTIN ISAAC	AVALOS AMEZCOA	CATALIN	FILIP
MATTEO	BAGGIARINI	BIANCA	GALMARINI
CHIARA	BINI	GIORGIA	GAMBATO
RAFAEL	BRITO LOPES MOREIRA	ANA CRISTINA	GANZAROLI PINHEIRO
AYBÜKE	CAGLAR	NATALIA	GONZALEZ FAJARDO
LARISSA	CHAGAS CARDOSO	DONGYOUN	HAN
JI EUN	CHOI	INES	KHOKHA FRAISSE
PAMELA	DIAZ SANCHEZ	LUKA	KRSTOVVIC



LISTAS DE ALUMNOS. ERASMUS.

VIRAL	LALWANI
SIMONE	LEONI
ILARIA	MANNUCCI
ELSA	MENDOZA DURÓN
VANIA KARINA	MUNGUÍA MARTÍNEZ
PABLO	OÑATE FALOMIR
MARIANA ABRIL	OSORIO VARGAS
PAULINA	PEÑA GARCÍA
LORENA	RABELO SILVA
FERNANDO	REY VIDAL

GIUSEPPE	RIZZA
TANIA SOFIA	ROCHA COUTO
LILIANA CRISTINA	RODRIGUES BRANCO
NICOLÁS	ROMERO MORA
JOHANNA	ROTH
ANAIS	SAIVE
MARÍA JOSÉ	SALGUEIRO TRILLO
MANALI	SHAH
AÍDA	SOUSA DA COSTA G.
ANGELA	VIANA PEREIRA



LUIS	ACEDO-RICO PABLO-ROMERO	SOFÍA	ESCOBAR RUIZ
IGNACIO	ALONSO GARCÍA	JESÚS	ESCUDERO GÓNGORA
OLAYA	ALONSO GONZÁLEZ	ALBA	ESPINOSA GIL
CLARA	ÁLVAREZ FERNÁNDEZ	ADRIÁN	FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
IÑAKI	ANTÓN TIMÓN	ELVIRA	FERNÁNDEZ GARCÍA
DAVID	APARICIO PÉREZ	UMA	FERNÁNDEZ PÉREZ
IRENE	ARRIBAS GÓMEZ	ANDREA	FERNÁNDEZ SERRANO
FRANCINA	ARRON APARICIO	ALMUDENA	FDEZ-PORTAL ALBARRACÍN
CAROLINA	BALDA ODDO	ENRIQUE	FLORES GÁMEZ
EVA	BARBA PUJOL	PALOMA	GARCÍA GONZÁLEZ
SERGIO	BARRA DE LA CALLE	DANIEL	GARCÍA MIGUEL
MIGUEL	BELLÓ ESCRIBANO	ALEJANDRO	GARCÍA MUÑOZ
SOFIA	BENCRIMO AFAILAL	IRENE	GARCÍA SANTIAGO
IRENE	BLASCO CAÑADAS	MÓNICA LILIANA	GIRON DUQUE
LUCÍA	BUITRAGO ÁLVAREZ	GUILLERMO	GONZÁLEZ GÓMEZ
TAMARA	CARBONERO FERNÁNDEZ	JUAN	GRANERO MONEVA
DANIEL	CARVAJAL GARCÍA	PILAR	HERNÁNDEZ DE LA CRUZ
MARÍA	CHUECA CALDEVILLA	JAVIER	JIMÉNEZ BORONA
ANDREA	COLÁS RODRÍGUEZ	INÉS	JIMÉNEZ DE ALVAR
INÉS	COSTA ARESPOCHAGA	EUN BI	KANG
ANA	DEL HIERRO NAVARRO	RITA	LANCHO MORENO
CLARA	DÍAZ CONEJERO	ADOLFO	LOBEJON YRAVEDRA
ICTINO	DÍAZ DORADO	DAVID	LÓPEZ MARTÍN
RICARDO	DÍAZ PÉREZ	ALEX. GABRIEL	LUCIO ANANGONÓ
JAVIER	DÍEZ CERRO	ALESSANDRO	MACCHI



PROYECTOS 3.

GONZALO	MACÍAS CARCEDO	JORGE	POL SEGURA
LUIS ÁNGEL	MANOVEL MARIÑO	MARÍA	PORRAS VARO
CLARA	MARTÍN DELGADO	FCO. JAVIER	PRESA TORRES
BRUNO	MARTÍN GARCÍA	PATRICIA	PRUDENCIA MUNGUIRA
GUILLERMO	MARTÍN-PEÑASCO PEDRAJAS	WLADIMIR	PULUPA SANGUÑA
FRANCISCO	MARTÍNEZ DE AGUIRRE C.	CLARA	REDONDO CANALES
PALOMA	MAYOR ISACH	ANA	RIAU WARLETA
SERGIO R.	MEDINA HIDALGO	VALENTÍN	RODRÍGUEZ DE LAS CUEVAS
CRISTINA	MONTERO ALONSO	ALVARO	ROMERO SANCHO
TATIANA	MONTERO SAMPERIO	MIRIAM	ROMERO SISCAR
ALICIA	MONTESINOS FREIRE	LYDIA	ROMERO VACAS
FCO. JOSÉ	MORENO MONSERRAT	ÓSCAR	RUIZ ALDANA
FRANCISCO	MUÑOZ RODRÍGUEZ	JOSÉ ANGEL	RUIZ ARRANZ
ALBERTO	MUR MOLINA	SERGIO	RUIZ GONZÁLEZ
JAVIER	NARANJO JIMÉNEZ	JAVIER	SAINZ RAMÍREZ
ADRIANA	NÚÑEZ ALFARO	PAULA	SÁNCHEZ NIEVES
GONZALO	NÚÑEZ ÁLVAREZ	PEDRO	SÁNCHEZ NOVO
ELISA	OLIVERA PASCUAL	JUAN JOSÉ	SÁNCHEZ RIVAS
ALBERTO	PALMERO SECADES	CLAUDIA	SERRANO FERNÁNDEZ
MANUELA	PERALES GUERRERO	VICTOR	SOBRINO PALOMARES
GIAN FRANCO	PILI BETANCOURT	DANIIL	SVINOLOBOV
JOSÉ CARLOS	PIÑANA ÁLVAREZ	Mª DOLORES	TERRÓN OTEO
PABLO	PIZCUETA ARRANZ	ALEJANDRO	VÁZQUEZ CORREA
MIGUEL	PLIEGO GARCÍA	CRISTINA	VIZCAÍNO GÓMEZ



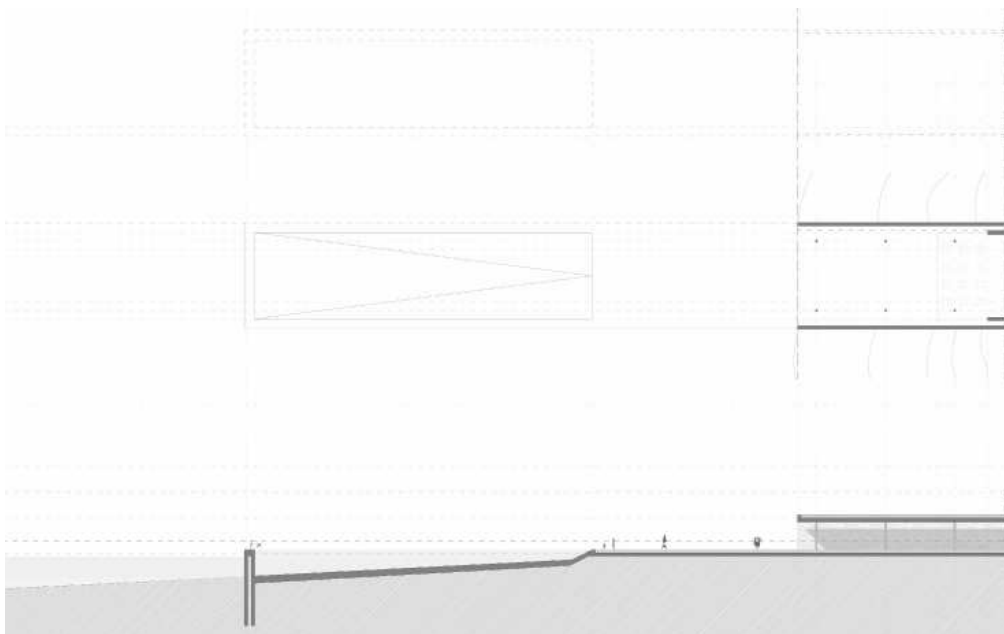
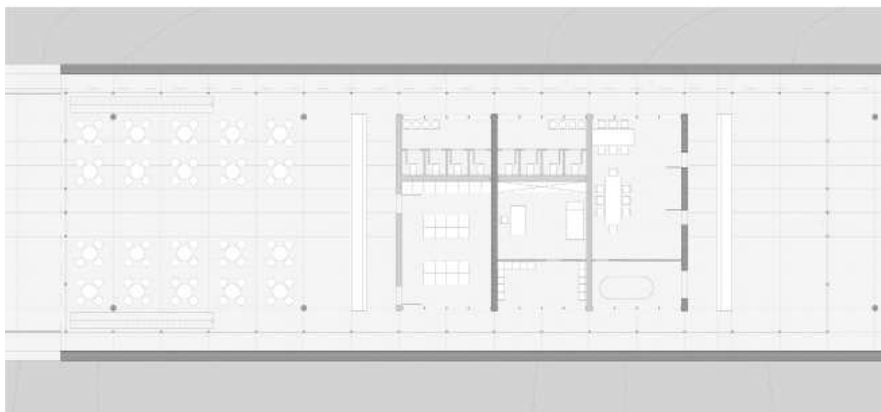


PROYECTOS 4.

ISABEL AROCENA LOUREDA
PABLO CABRERA FELIU
ALBA YURENA CARRIZO CORTÉS
ÓSCAR CRUZ GARCÍA
PABLO GÓMEZ IRUSTA
SEBASTIÁN LLOBERA GILI
ALEJANDRA JULIÁN GARCÍA

ISMAEL MEDINA MANZANO
INÉS MIÑO IZQUIERDO
PAULA RAMOS DÍAZ
ÁLVARO SÁNCHEZ OTERO
MANUEL SÁNCHEZ PEÑA
VANESSA SÁNCHEZ REY
BORJA VELASCO BUENO





MATTEO BAGGIARINI

PLATAFORMAS HACIA EL MAR

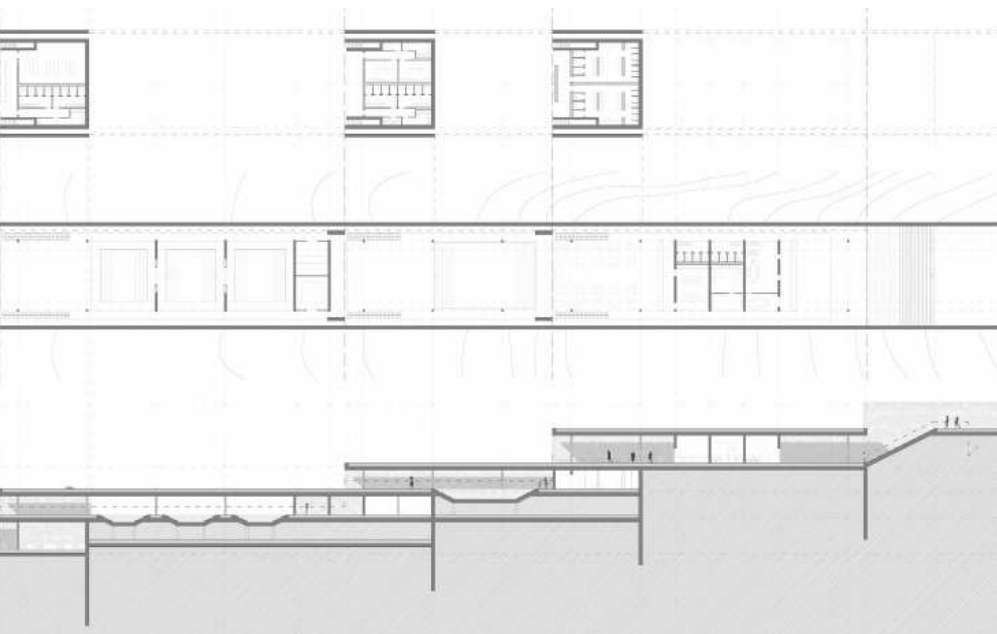


El proyecto parte de la idea de crear unas plataformas que conecten la ciudad y el mar.

Para resolver el desnivel entre la cota del pueblo y la del mar las plataformas se constituyen como aterrazamientos y crean una sombra, abajo de la cual se desarrolla todo el programa de las termas. La sombra creada abajo de las plataformas se pone en contraste con la luz de los miradores favoreciendo la función de solarium.



El proyecto sigue un fuerte vector hacia el mar y el horizonte y la disposición de las funciones subraya la continuidad y fluidez de los espacios.

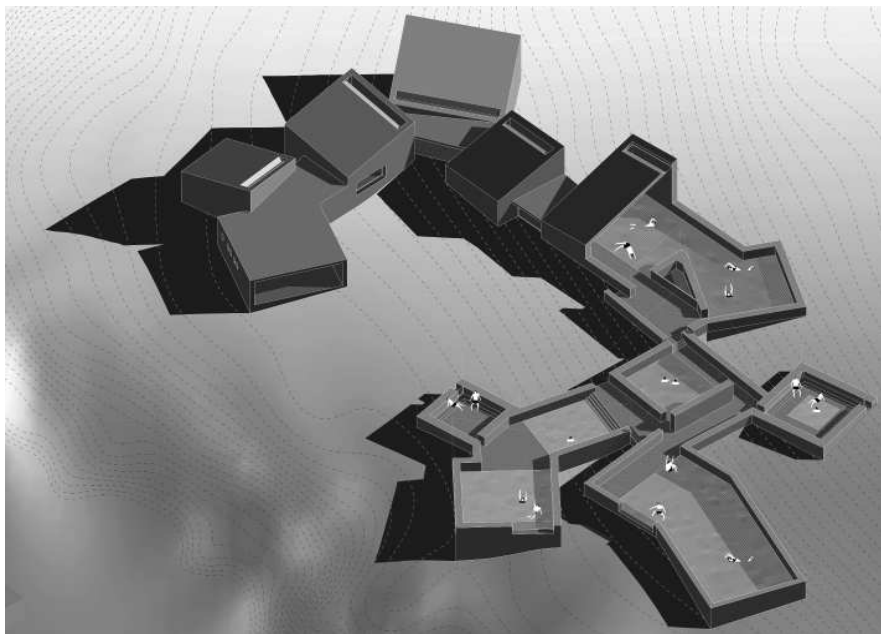




MIGUEL BELLÓ ESCRIBANO

RUI NAÇ

En un contexto de globalización socio-económica y saturación mediática, el individuo se ha visto como el factor de producción de sistemas económicos que han ido fragmentando su tiempo según la mayor productividad. Se plantea la ruptura temporal de lo normal, patrones y rutinas, en busca de la particularización del usuario. Se proyecta un interior introvertido, intensificado en su límite por gruesos muros de tapial. Se apuesta por una única envolvente pasiva que se oriente estratégicamente para satisfacer el programa termal. El proyecto busca lo sugerente de las ruinas desde un yo-presente efímero. Ruinas, identidad del lugar, formando paisaje. Ruinas bellas, es decir, la venustas desde lo poético del tiempo.

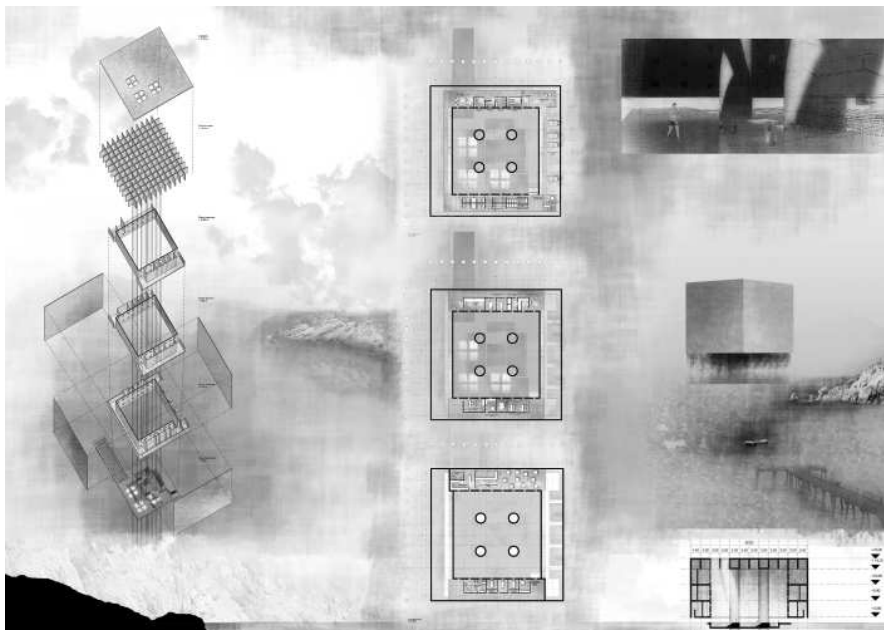


ÓSCAR CRUZ GARCÍA

MONOLITO



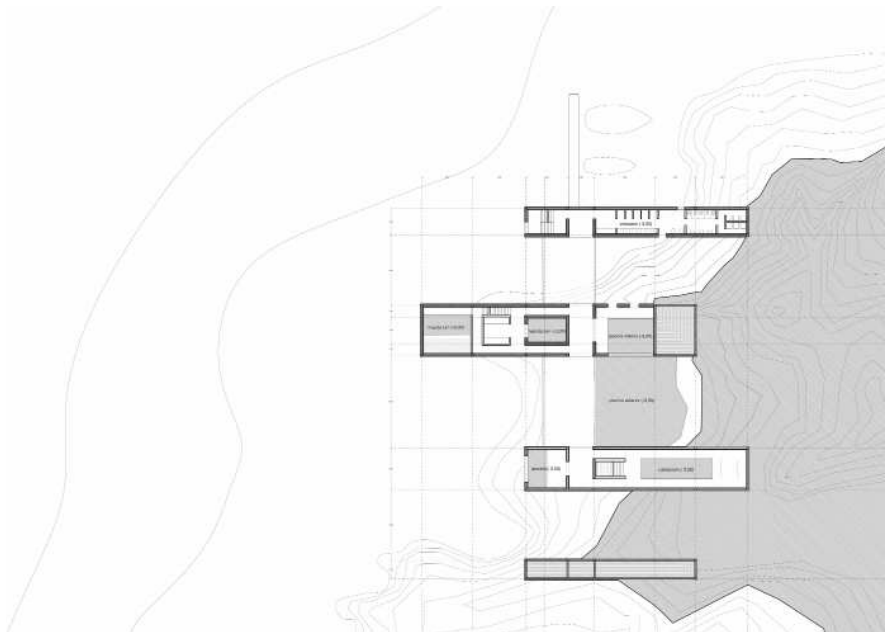
Las termas de Ikaria tratan de buscar lo esencial, el agua como materia y materialidad del proyecto, por dicho motivo se ubican en el propio mar Egeo, atrapando con su forma concava una porción del mundo exterior para concebir un nuevo sentido del espacio. El espacio interior es un vacío de tres pisos de altura, aparentemente hermético pero con una gran franja inferior que provoca la entrada de la luz, la ilusión de levitación sobre el mar y el reflejo de la reverberación del agua. El monolito se desintegra y se inunda de agua, la reverberación baña el espacio que lo convierte más fluido, y dependiendo del momento del día provoca distintas sensaciones creando un uso distinto del tiempo y del espacio.



JESÚS ESCUDERO GÓNGORA

BUSCANDO HORIZONTES

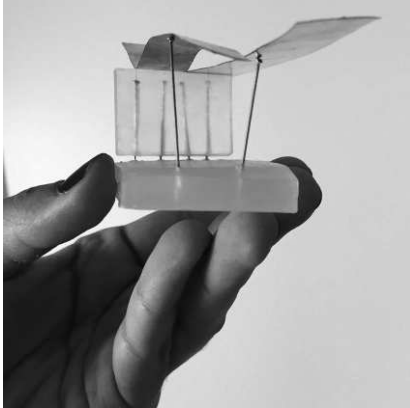
En el límite entre el mar y la roca, en la búsqueda de una estructura que sepa adaptarse a las variables del paisaje y sea capaz de albergar un programa de termas funcional y accesible. Con los pies en la tierra y la vista en el horizonte se concibe un proyecto en el cual se disponen una serie de muros paralelos variando su espesor según su función, y a su vez una plaza-mirador que se desarrolla transversalmente sobre un eje perpendicular cosiendo los muros, alternando así planos de luz y sombra. El programa comienza en la cota del mirador completamente abierta al público actuando de acceso principal y punto de encuentro donde se encuentran los espacios secos. En una cota inferior encontramos los espacios húmedos en los que las piscinas quedan organizadas mediante un gradiente de temperaturas desde el calidarium cara a la roca hasta el frigidarium donde este se une al mar.



ELVIRA FERNÁNDEZ GARCÍA

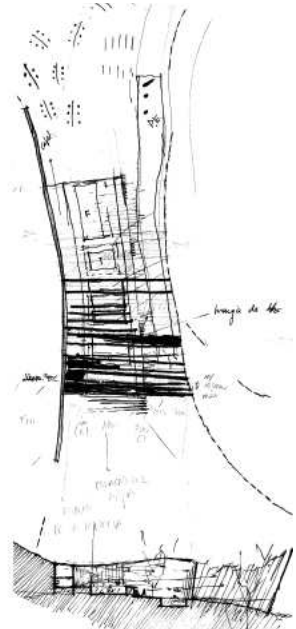
UNA ACEQUIA DE AGUA Y LUZ

Las líneas se deforman, se van ajustando, se acomodan hasta que encajan en la tierra, en el paisaje de Ikaria. Así surgen las termas, como una hendidura en ella, que evoca el curso de la vida, el paso del tiempo, son un recorrido, un movimiento de agua y aire...



El ascenso al templo del Agua, con tal ritual de llegada nos lleva de la mano desde la Antigüedad al presente, desde un pasado glorioso ahora envejecido en las ruinas del templo de Artemisa hacia el horizonte difuso entre el cielo y el mar.

La materialidad se hace presente en el muro y el suelo de hormigón, que se corrompe, se ensucia, se deshace y que pasado un tiempo llegará a desmaterializarse, hacerse ruinas, hacerse templo, un templo desaparecido...



Nace de la tierra, es una prolongación de la montaña, que alberga los espacios oscuros, frente a unas láminas de agua, de espejo, de luz, de acero.

Las cubiertas, reflejos y reflejan a la vez, nacen del cielo y del mar, vuelan en el agua y nadan en el aire.

Las piscinas, pozos de agua y luz, concebidos como pasos previos a la llegada al mar, al horizonte.

el entendimiento de la tierra...

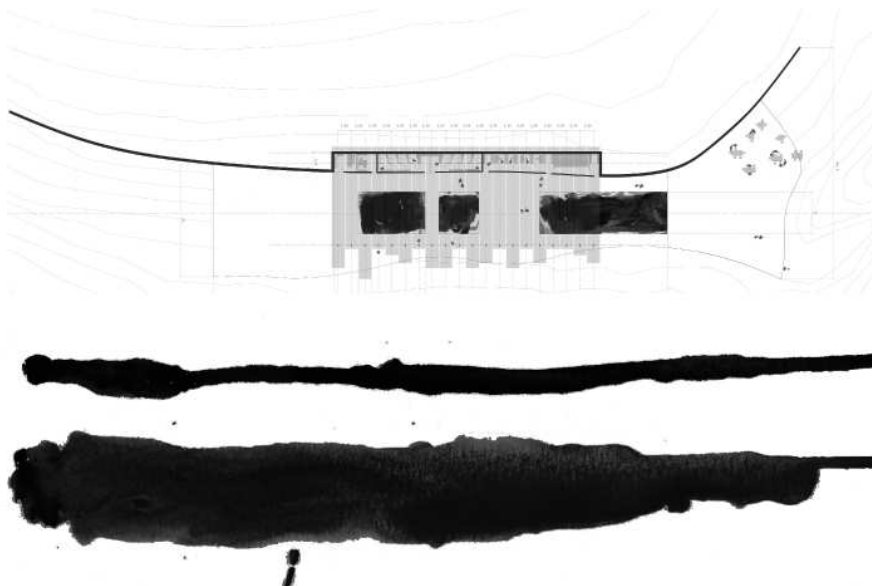
el fluir del agua hacia el mar...

la sencillez y la naturalidad de un gesto que clamaba ser rescatado en este paisaje

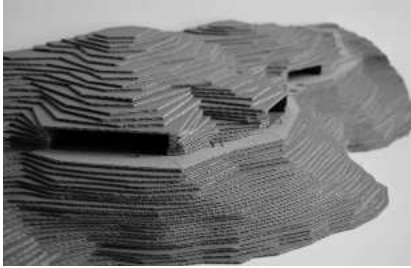
un surco, un cauce,

una acequia de agua y luz

que muere en el mar



UMA FERNÁNDEZ PÉREZ
VENTANAS AL HORIZONTE



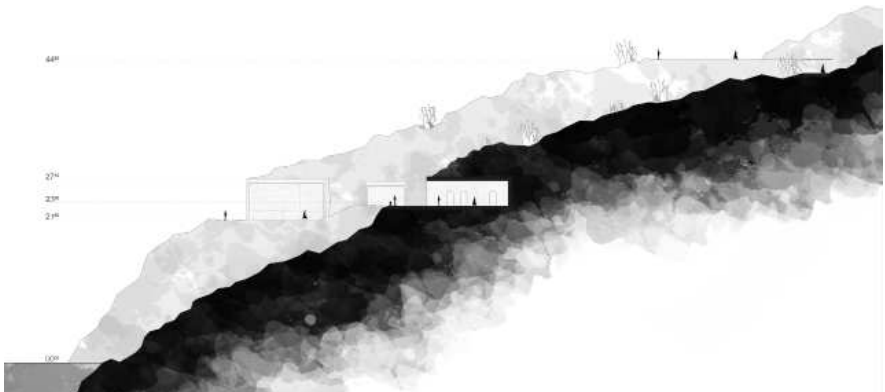
Un paseo a la merced del mar, una inmersión en la tierra hacia la seguridad y el calor. Entrar y salir, luz y oscuridad.

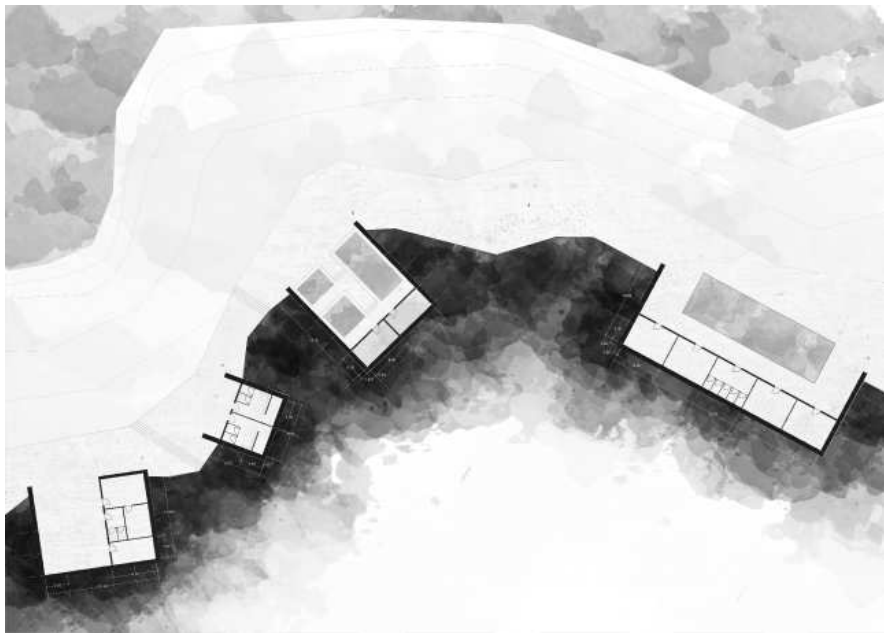
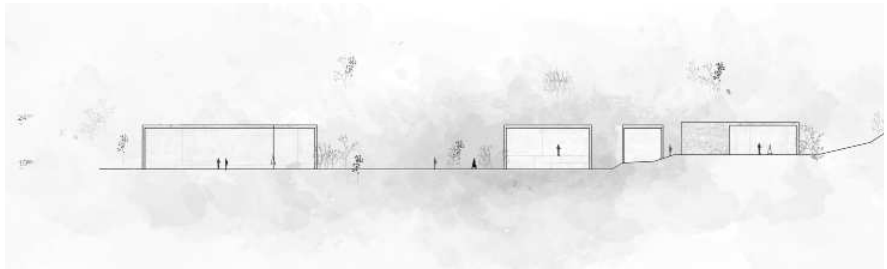
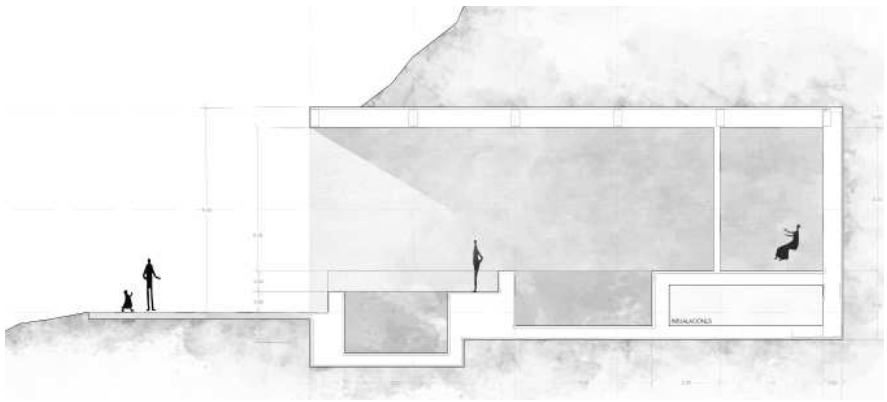
El conjunto de las termas consta de cuatro "ventanas" excavadas en el paisaje que miran al océano con visión y luz determinadas, según el ancho y profundidad de las mismas.

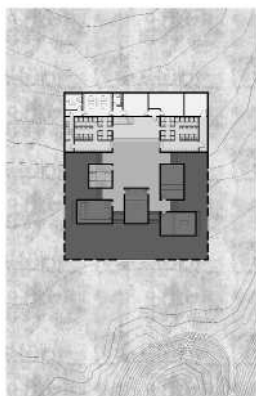


Cada espacio alberga usos relacionados, primero zonas públicas y de vestuario, luego el espacio húmedo principal y, por último, un lugar de descanso.

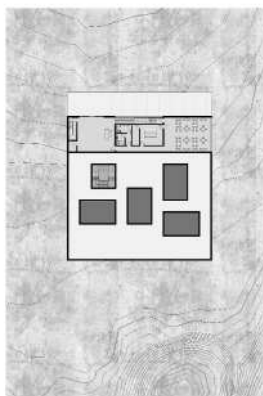
Se usa el hormigón del color de la piedra del emplazamiento, que mantiene el contacto con la tierra, su humedad y olor.



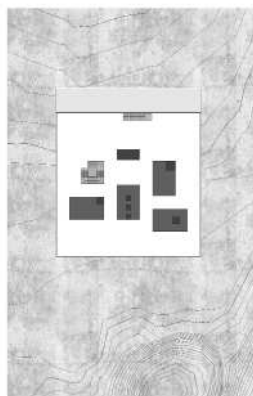




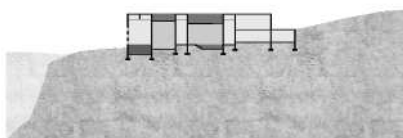
PLANTA -1



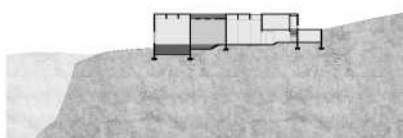
PLANTA 0



PLANTA 1



SECCIÓN AA



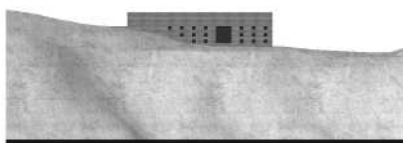
SECCIÓN BB



ALZADO OESTE



ALZADO ESTE



ALZADO NORTE



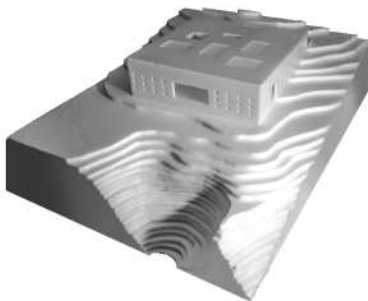
ALZADO SUR

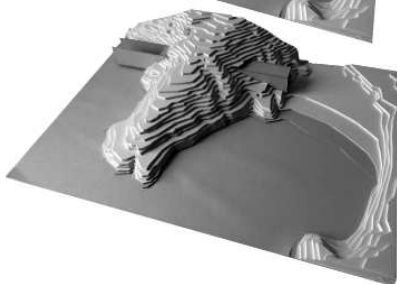
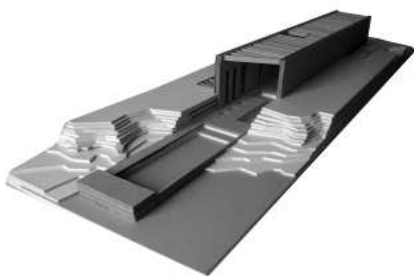
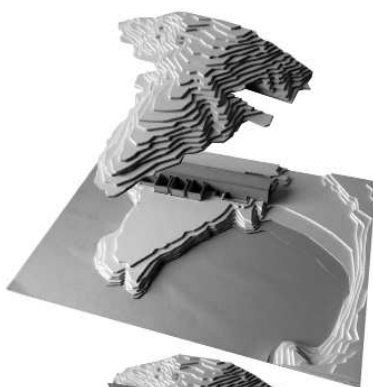
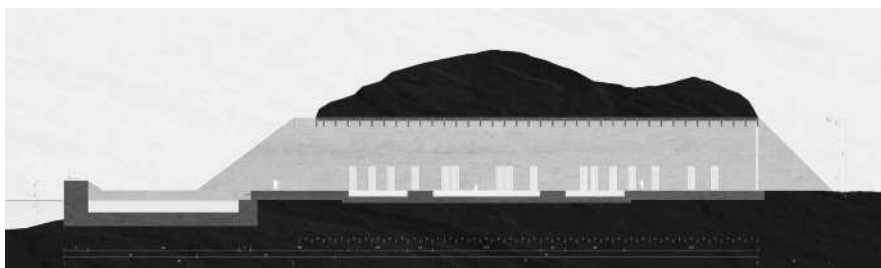
CATALIN FILIP

FLUIDEZ

Una única caja cuadrada que se empotra en la roca, aprovechando el paisaje. Adentro, otras cinco cajas más pequeñas constituyen la estructura de todo el proyecto y flotan en una superficie continua de agua, dando una sensación de fluidez total.

Este espacio grande es inundado de una luz uniforme a través de las fachadas perforadas. Hay tres ventanales que marcan el paisaje en las tres direcciones. La espalda contiene las funciones en una simetría que subraya el orden general del proyecto. Las cajas aguantan las piscinas exteriores cavadas en el plano horizontal de arriba, recibiendo una luz difusa y borrosa a través del agua.





DANIEL GARCÍA MIGUEL
ATRAVESAR LA ROCA

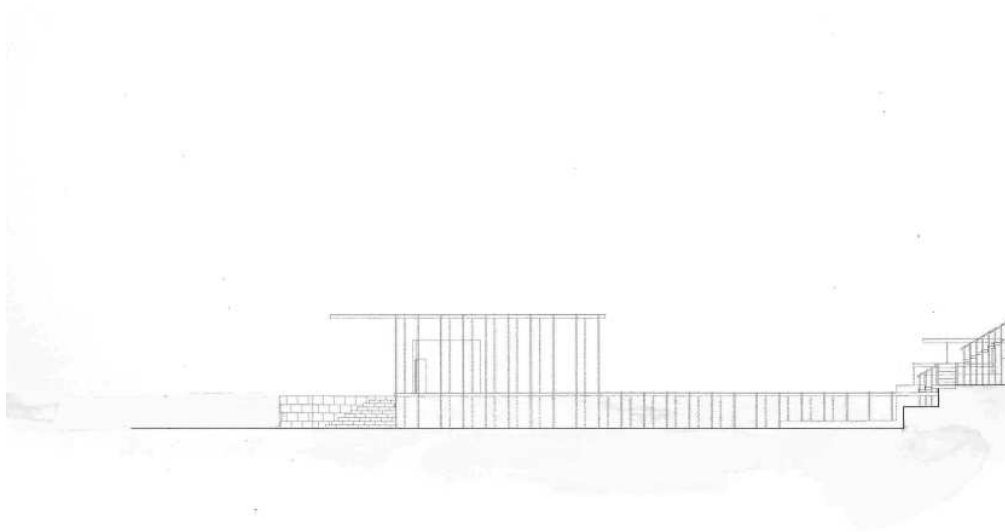


El complejo se sitúa bajo la roca norte del ámbito, quedando enterrado como un túnel y atravesándola de modo que consigue entrada de luz por ambos extremos.

Se crea de este modo el espacio interior poco iluminado deseado, buscado por ser ideal para la relajación. También se consigue la degradación de la luz desde el exterior al interior, que prepara al visitante para los espacios oscuros y lo acompaña a través de todo el recorrido de las termas.

Dada su longitud es necesaria una altura considerable para garantizar la llegada de luz al centro del espacio, así como una compleja distribución funcional en franjas longitudinales y transversales.



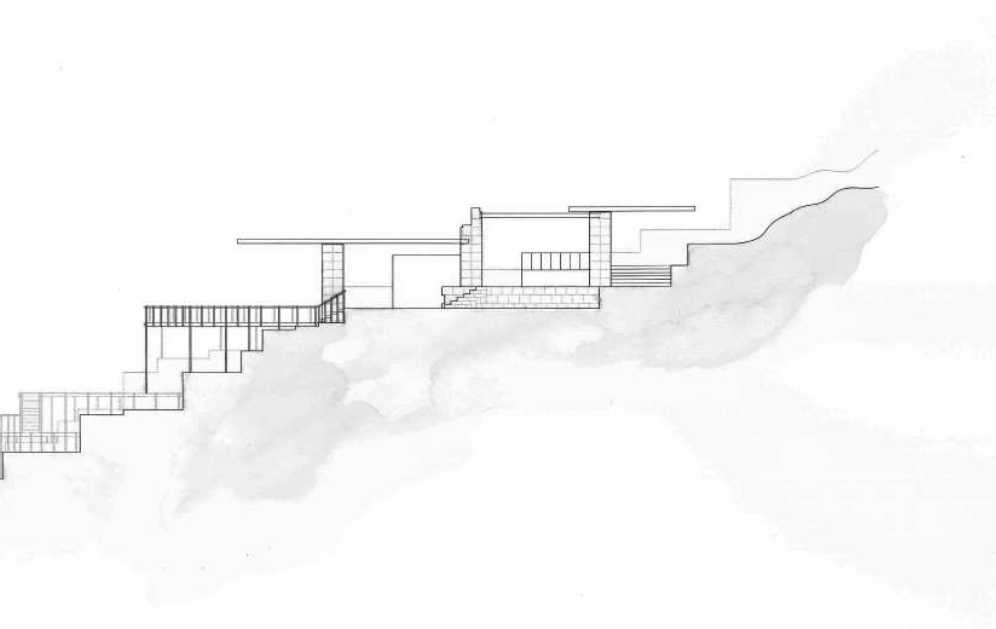


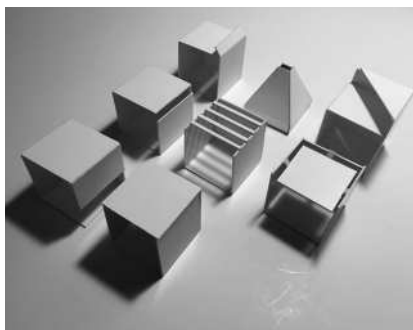
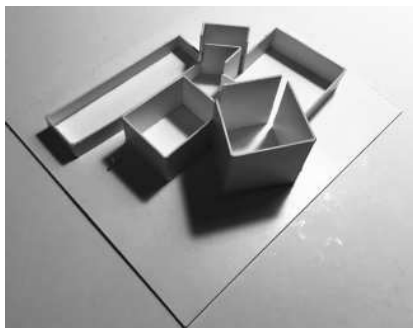
PALOMA GONZÁLEZ GARCÍA

UN PASEO SOBRE IKARIA

Aprender a domesticar... Y desaparecer.
Detalles... y engaños. Un enemigo. Un camino,
Kate Roche ...Y desaparecer

Escondidos... estaba escondido... la roca
y el tiempo lo habían guardado... o tal vez
habían intentado integrarse de tal forma que
desapareció... el lugar quedó tal y como estaba,
la historia había acabado... el recorrido lo hicimos
ya... mire la planta del proyecto y me costaba
distinguirlo entre las cotas... entonces me sentí
satisfecha porque ambos procedían del mismo
mundo, de lo espontáneo, también lo tosco, lo
masivo de la roca... imponente y con fuerza.
Nacían del recorrido natural y nos regalaba un
escondite, para desaparecer, y poder andar sin
distracción humana y superficial que pudiese
atarnos... la ruta era otra forma de proyectar
basada en el detalle y en la sutileza del gesto...
cordialidad entre un creador y su ayudante.





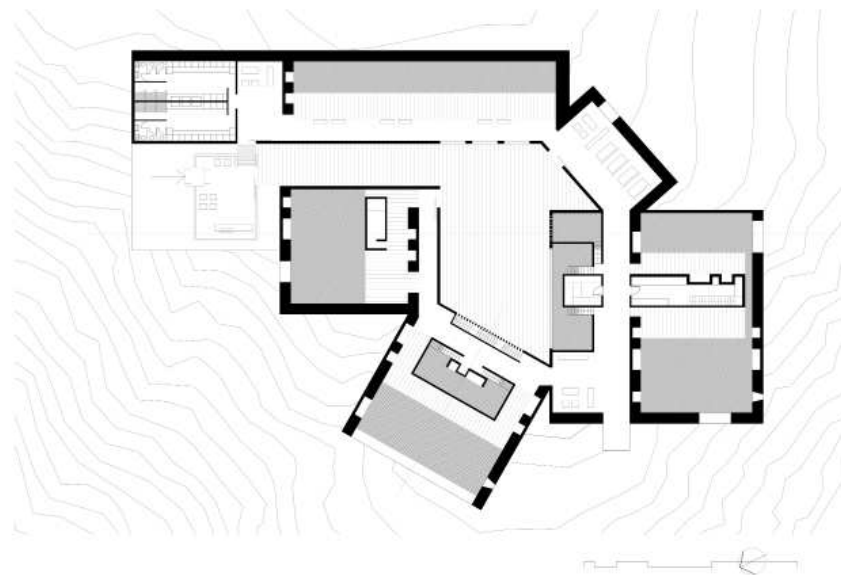
JUAN GRANERO MONEVA

ATMÓSFERAS: MACLA Y LUZ

"El vacío no es nada. Tampoco es una falta. En la corporeización plástica el vacío juega a la manera de un instituir que busca y proyecta lugares"

Proyectar lugares. Espaciar. Guardar la escala con el entorno y mirar. Honrar el silencio mediante la LUZ. Huir del bullicio y el voyeurismo crónico actual. Vivenciar y Habitar. Tiempo.

Temperatura, intimidad, sonido, materiales, detalle y LUZ. Emplazar la arquitectura. Pertenecerse mutuamente con el entorno. Ser-en-el-mundo. Trascender la vivencia física espacial, controlando cómo entra la LUZ. "...corporeización de la verdad del ser en la obra que instaura lugares".

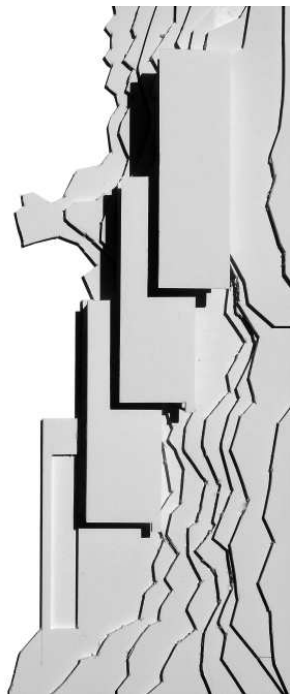


LUKA KRSTULOVIC

BUSCANDO HORIZONTES

Para responder a la pregunta de la topografía, se desarrolló un modelo abstracto arquitectónico. El modelo está formado por elementos longitudinales simples que están desplazados en la planta y sección – y que forman un espacio continuo en el interior y exterior. El espacio interior es una secuencia de funciones primarias - los espacios secos, las termas, tratamientos, y el espacio exterior es la extensión de los espacios interiores, pero también crea una secuencia de terrazas que conectan la vía anterior con el acceso al mar.

El modelo abstracto se encaja en el espacio concreto, creando así dos lados opuestos - uno que se abre a la naturaleza y las rocas, y la otra, que se enfrenta al mar.





ISMAEL MEDINA MANZANO

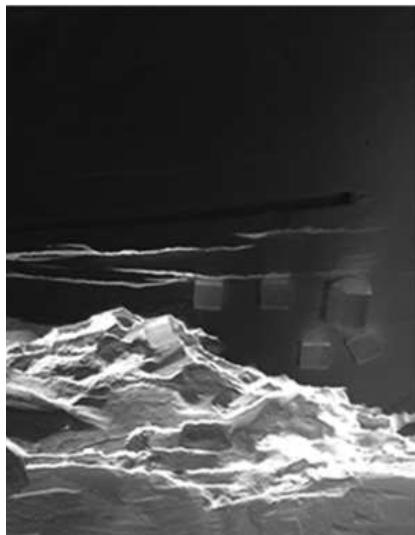
CUBIERTA ESCULTURAL

Para este lugar de roca y acantilado se proyecta un edificio que aprovecha una depresión en el terreno cercano al mar para crear un menor impacto visual. Se delimita el espacio thermal con la propia pendiente rocosa del terreno y con ayuda de una cubierta metálica que hace a la vez de elemento de paisaje. Una cubierta en la que el paso del tiempo queda latente y que se encuentra en armonía con los materiales del lugar. Una cubierta escultórica en cobre. Un edificio adaptado a la fotografía del lugar y volcado al mar, en el que las piscinas exteriores e interiores se funden con el horizonte. Se organiza así un recorrido interior volcado al horizonte marino con una plaza de agua central en la que la luz rebotará para dibujar en el interior de la cubierta el paso dinámico del tiempo.



ALBERTO PALMERO SECADES

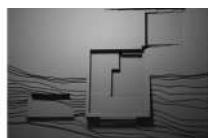
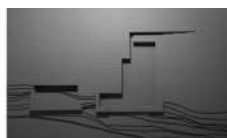
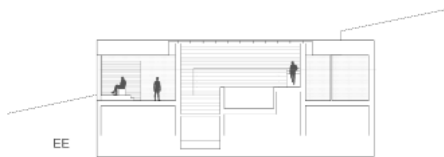
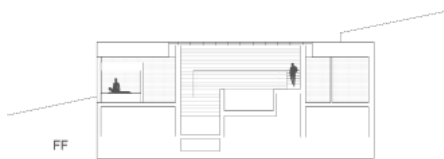
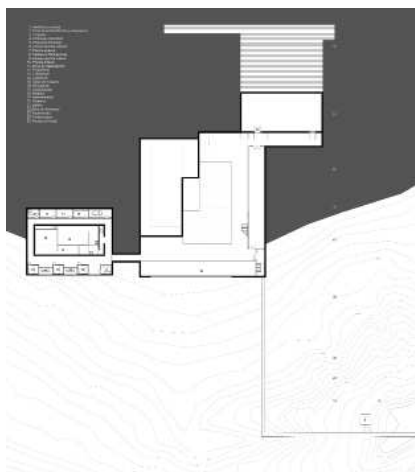
ESCULPIENDO LA NATURALEZA



La propuesta es un tratamiento y modificación del terreno para poder crear una fusión del paisaje con el mismo edificio.

Es una excavación para extraer de este el edificio que consta de tres piezas, una primera de recepción y zona de vestuarios, a la cual se accede por una gran rampa, este espacio primero se comunica con un segundo espacio, el de las piscinas el cual tiene un juego de dos grandes piezas con grandes lucernarios, y por último el tercer espacio con la zona de tratamientos.

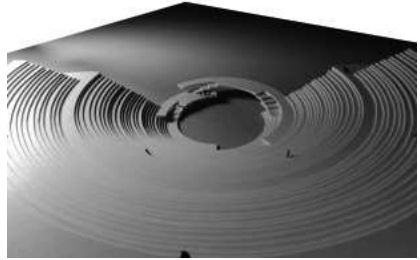
Estos dos espacios principales, con grandes aberturas que enmarcando el paisaje.



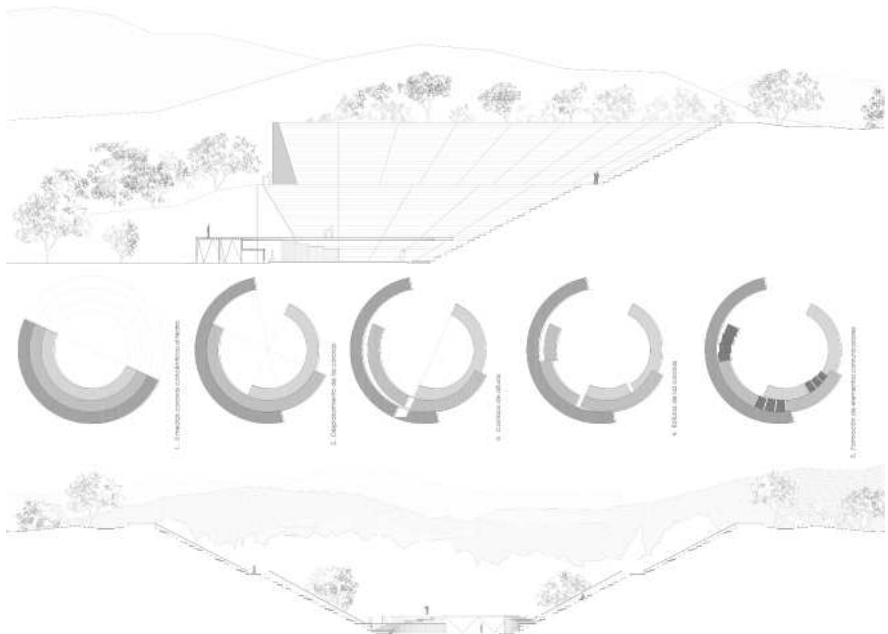
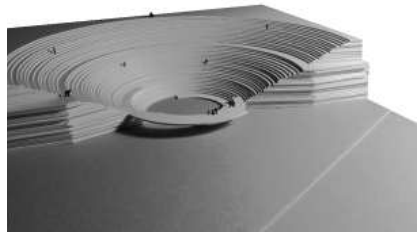
MIGUEL PLIEGO GARCÍA

THÉÂTRO KOÏLO

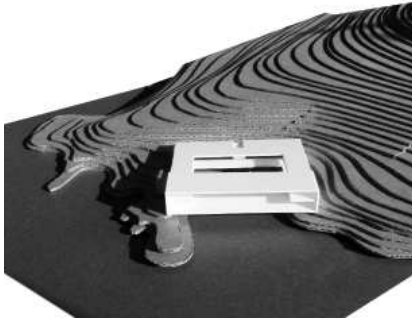
Un espacio abierto concebido para la representación de Prometeo encadenado, que, respetando la concepción original griega del paisaje como telón de fondo a la escena, permite la interrelación dinámica de los participantes del hecho teatral: actores, público, escena, cavea, recinto, atmósfera...



Tres plataformas semicirculares nacen del graderío y se elevan escalonadamente desde la cota de la orquesta hasta una altura que permite que la intervención sea la nueva entrada al teatro. A la vez estas ligeras pasarelas terminan cerrando el círculo solo sugerido por el espacio teatral griego.

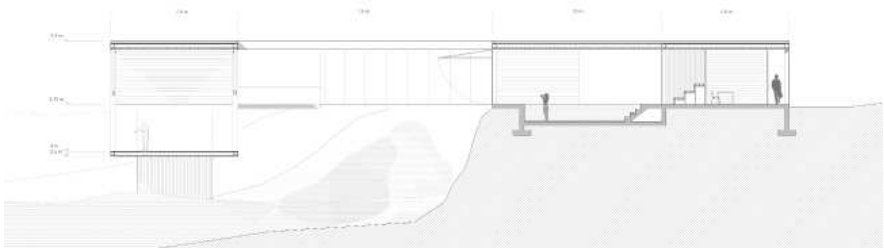
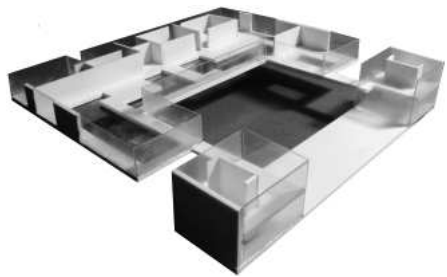
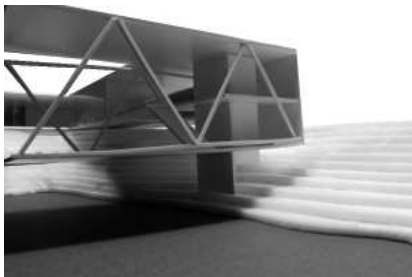


MIGUEL PLIEGO GARCÍA
AQUA PHILARMONIE



Auditorio del mar y la luz, espacio donde dialogan el agua, el sol, la música del oleaje y el horizonte. Asido a la fuerte pendiente del acantilado, el proyecto acaricia el mar sin desafiarlo.

Las olas baten sobre el acantilado en sensual sinestesia creando un filtro de luz y transformándose en una música que penetra las termas a través de un patio. El umbraculum vuela sobre el mar y este se mira en la arquitectura dibujando en ella destellos de vida y movimiento.



GIUSEPPE RIZZA

LA ROCA SUSPENDIDA EN EL AIRE

Una ROCA PESADA SUSPENDIDA EN EL AIRE en el centro del teatro: la roca donde está encadenado Prometeo.

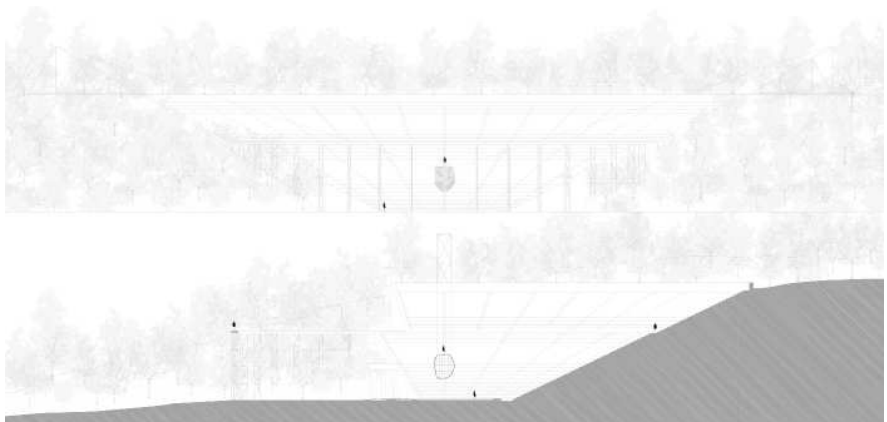


Un CIRCULO DE AGUA en la orquesta, en el centro del teatro, un espejo,

que refleja la roca resaltando la 'suspensión' de la roca y que evoca el mar. Espacio donde recitan el coro y los personajes secundarios.



Un CIRCULO BLANCO a media altura, que completa el círculo del Diazoma, o sea completa la sensación espacial , y marca el horizonte lejano. Espacio etéreo donde recitan los dioses.



GIUSEPPE RIZZA

LA LÍNEA



Una LÍNEA que corta el paisaje y que se prolonga hacia el infinito, DOS MUROS DE HORMIGON, que empiezan empotrados en la tierra, cortan el limite, el confine entre la tierra y el mar y se meten en el mar, como un muelle que sale hacia el infinito. Entre los dos muros DOS PLANOS DE MADERA, retranqueados hacia dentro, para dejar caer la luz en los bordes, banar los muros y crear una atmosfera mistica en el espacio principal, el de las piscinas: un plano de hormigon con una secuencia ritmica de piscinas y espacios de estancia, y un ombraculum y un solarium al final. Dos mundos, dos elementos, dos lineas, dos sensaciones, una solucion.

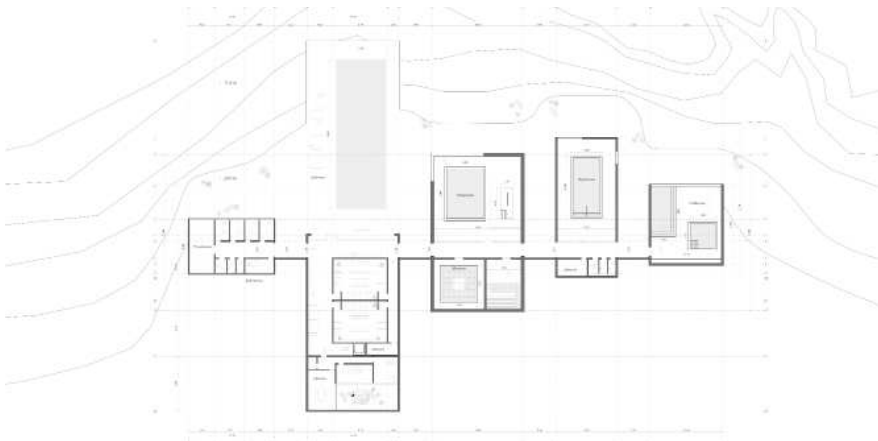
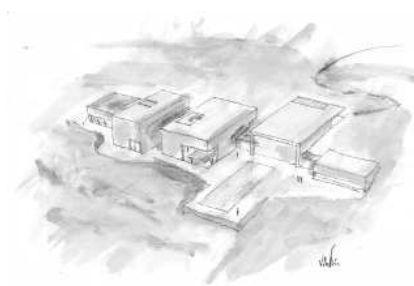


VALENTÍN RODRÍGUEZ DE LAS CUEVAS

HUECOS Y ESPACIOS

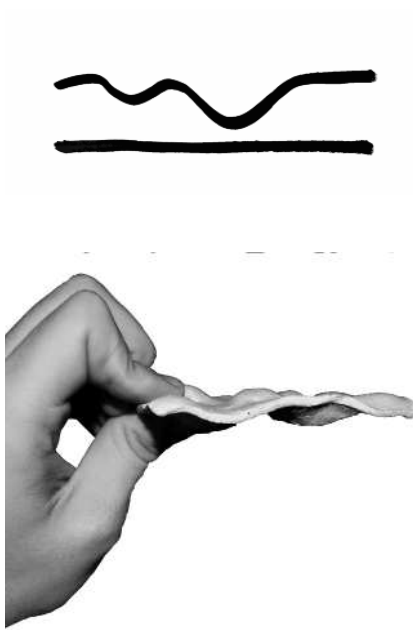
La idea del proyecto son unas piezas paralelas entre sí y perpendiculares al mar, de tal manera que se enfrentan y miran a este. Estas piezas tienen cualidades diferentes, son de distintas dimensiones y generan distintos ambientes en su interior, ofreciendo una rica variedad espacial.

El proyecto se compone a partir de una retícula de 5x5m, siempre teniendo muy en cuenta las vistas al mar y aprovechando al máximo la luz solar. Teniendo claras las funciones, el proyecto se adapta y ordena siguiendo una jerarquía, según la importancia de cada estancia y atendiendo a la diferenciación de los espacios húmedos y secos.



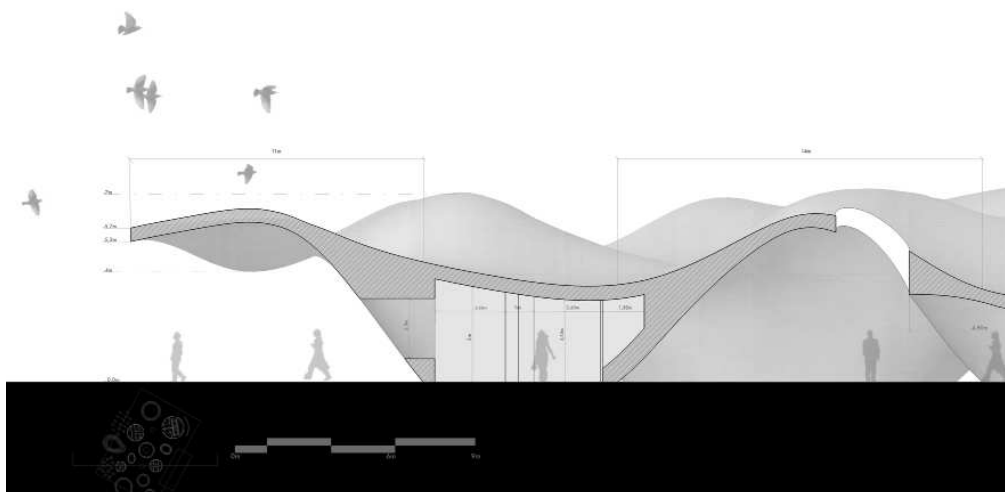
ÁLVARO ROMERO SÁNCHO

AGUA COMO ESPACIO FLUIDO



Desde el primer momento, en la toma de contacto del propio proyecto, el agua va a ser el elemento de estudio, es cierto que es complicado trabajar con el en la arquitectura, pero a la hora de crear unas termas, no podemos pasarlo por alto y todo debe girar en torno a el para darle la importancia se merece.

Se propone por tanto la creación de un espacio que desde el primer momento se encuentre en sintonía con el agua obteniendo como resultado el espacio fluido gracias a la ondulación.

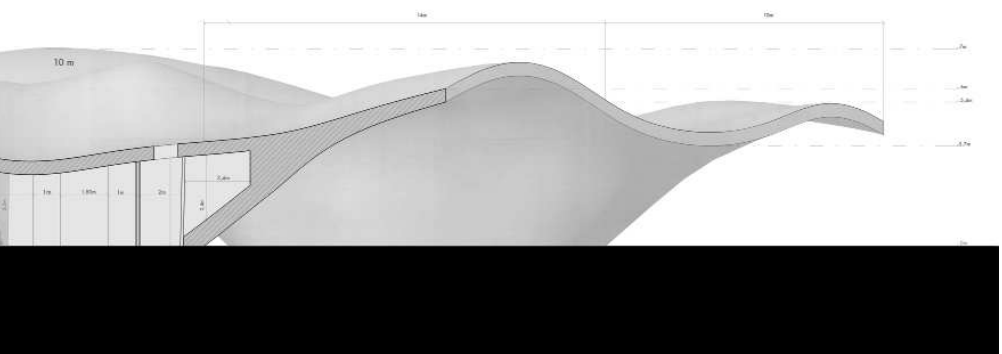




El material , en este caso es el hormigón que ayuda a que esa idea de espacio de continuidad persista, además la luz se refleja en él de forma dinámica, continuando así dándole la importancia al agua que hemos destacado desde el principio

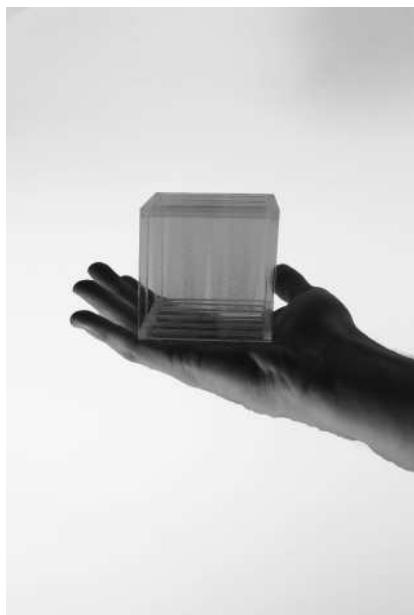


Estas superficies onduladas nos ayudan en el suelo a crear las propias piscinas, y en el techo a , a crear diferentes sensaciones espaciales, al igual que marcar unos límites, la cubierta se apoya únicamente en 4 machones, los cuales permiten liberar el perímetro para que el edificio respire hacia el exterior.



JUAN JOSÉ SÁNCHEZ RIVAS

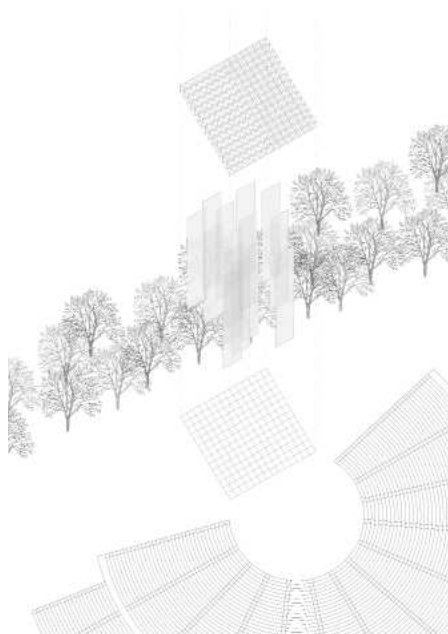
LUCERNA



Mediante la superposición de paneles de seda iluminados cenitalmente se plantea una prolongación del bosque, el telón de fondo del teatro.

Los personajes aparecen y desaparecen de la escena a través de este juego de transparencias.

Mientras, Prometeo se halla inmerso en un espacio, que se intuye más denso al fondo, y más liviano, casi etéreo, a medida que se acerca al espectador.

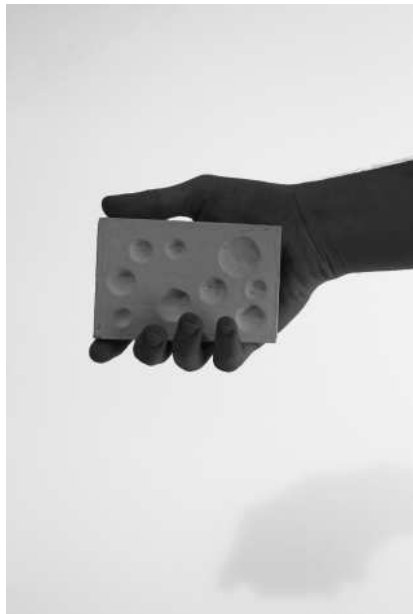
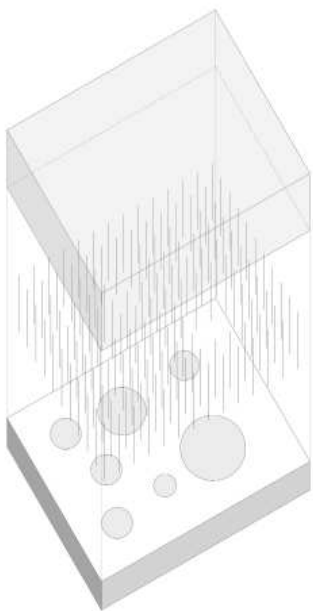


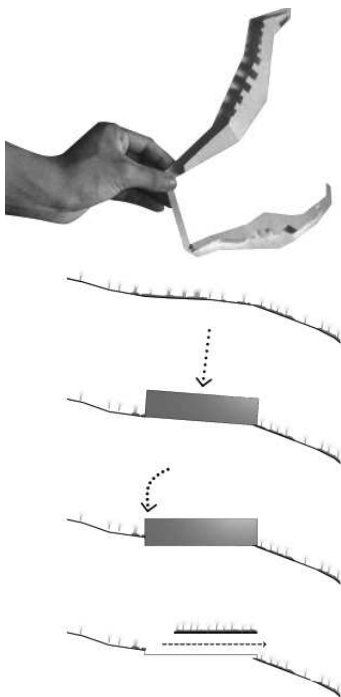
JUAN JOSÉ SÁNCHEZ RIVAS

SE ACABÓ EL JUEGO

Así titula Giacometti una de sus esculturas de la serie conocida como los terrenos de juego, y esta es la idea de la que surge el proyecto.

Un podio horizontal y masivo que resuelve en su interior el programa seco de las termas, lo servidor y funcional, el edificio pragmático. Y sobre este el espacio ligero donde los pilares esbeltos se ordenan en la retícula, y las piscinas circulares juegan a la tangencia con esta. Donde la luz se difumina en el cerramiento translúcido y se refleja en el agua. Y el juego nunca acaba.



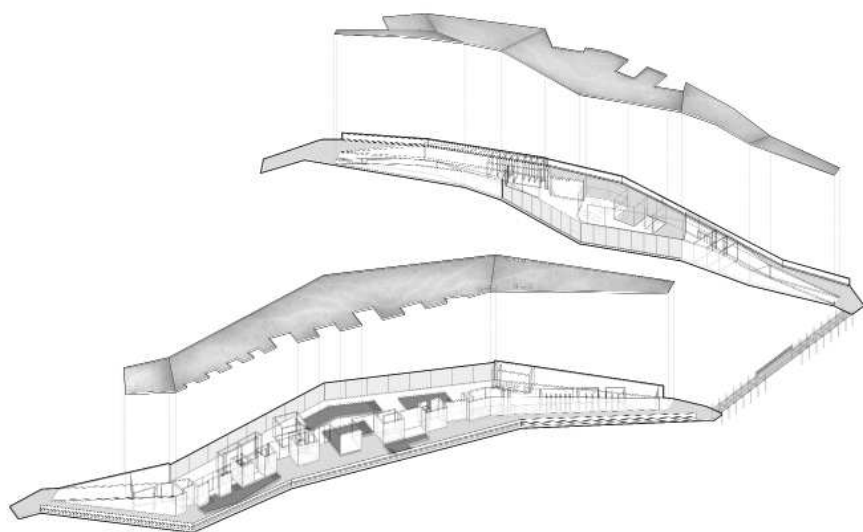


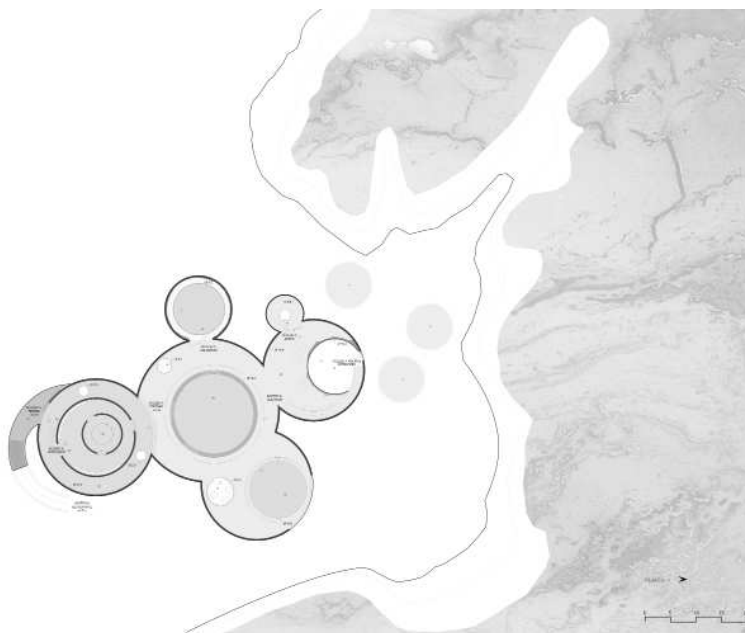
WLADIMIR SAGUÑA PULUPA

EN ARMONIA CON LA NATURALEZA

A partir del estudio del terreno surgen la forma y la disposición de las dos piezas que conforman las termas. Su asentamiento sobre el terreno no modifica el lugar existente. A fin de preservar la belleza del entorno nace la voluntad de integrar las termas utilizando mecanismos de fusión con la naturaleza. Diluyendo los espacios que van comunicando espacios interiores y perimetrales entre sí, y acercando la vegetación a los límites del proyecto. Los materiales utilizados tienen un vínculo entre la tradición y la tierra. Se produce un recorrido (interior-exterior) mediante una secuencia de episodios que el visitante experimentará (ascenso, descenso, mirador, apertura, estrechamiento, dilatación), que concluye en las termas (caldarium, tepidarium, frigidarium). El mirador enmarca la vista del visitante en todo su recorrido, uniendo tierra, mar, brisa y cielo.







MARÍA DOLORES TERRÓN OTEO

POMPAS

El proyecto consiste en la creación de un espacio único bajo una serie de burbujas. Se busca la sorpresa en los distintos lugares a través de las sensaciones de bañarse bajo estos espacios esféricos. Las piscinas se encuentran por debajo de la cota del suelo y por medio de las cúpulas se crea una relación con el exterior. Existen además piscinas al aire libre anexas al conjunto.

Cada espacio se diferencia según su luz haciendo correspondencia con su uso. La estructura es tan ligera como la superficie de una pompa y se integra en la naturaleza.



PÁGINA WEB UDCB + BMIAA



PÁGINA WEB DE LA UNIDAD DOCENTE:

<http://campobaezaupm.com>

En la página web de la Unidad Docente puede encontrarse información relativa a:

- Información actual sobre la Unidad Docente y cursos anteriores.
- Enunciados de los ejercicios propuestos para cada cuatrimestre.
- Seguimiento del trabajo de los alumnos, ordenado por entregas.
- Referencias a proyectos y arquitectos relacionados con las correcciones.
- Noticias, conferencias y actos de interés.
- Clases impartidas por los profesores de la Unidad Docente.
- Documentación de cada ejercicio, información actualizada y avisos a estudiantes.

WEB 2.0:

<http://grupo5educativa.wordpress.com/2011/05/20/web-2-0-y-su-aplicacion-en-la-educacion/>

<http://peachvelvet.blogspot.com>

<http://directoriarco.blogspot.com.es/2009/01/smijan-radic-architectcasa.html>

CAMPO BAEZA
UPM

©2014 All rights reserved

info@campobaezaupm.com



BIGMAT INTERNATIONAL ARCHITECTURE AGENDA:

<http://www.bmiaa.com>

About BigMat

The BigMatGroup, the leading international chain of independent distributors of construction material to warehouses, was created in 1981 with the aim of bringing together companies from different European countries through a formula of mutual co-operation. The BigMat chain, with over 840 sales outlets in Europe, distributed among seven countries (Belgium, the Czech Republic, France, Italy, Portugal, Spain and, most recently, Slovakia), has a global turnover in excess of 2 billion euros and pays particular attention to the whole of the construction sector. BigMat is available at all times to support the process of carrying out an architectural project by providing construction materials and focusing on professional advice.

BIGMAT INTERNATIONAL ARCHITECTURE AGENDA

About BigMat International Architecture Award

BMIAA, the BigMat International Architecture Agenda, was created in December, 2014, coinciding with the launch of the second edition of the BigMat International Architecture Award, with the goal of becoming the most influential on-line agenda for architectural culture by paying particular attention to innovation and high-quality construction.

This agenda is aimed at a community of individuals interested in the latest news in the world of architecture as well as the most important cultural events related to this discipline and has begun its deployment within the scope of those countries where the sponsoring company, BigMat, is currently established.

The mission of the BMIAA will be threefold: on the one hand, it will reflect current affairs in architecture; secondly, it will create an extensive map of those locations wherever architecture-related events, such as exhibitions or lectures, are taking place; and, finally, it will maintain direct contact with its readership through the submission by the latter of all kinds of contributions related to the communication of architecture.

The editorial team behind BMIAA monitors the most relevant current events in architecture around the globe.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PROYECTOS

. Eupalinos o el arquitecto

Paul Valery. Editorial L. Yerba. Murcia. 1993

. Complejidad y contradicción en la arquitectura

Robert Ventury. Editorial GG. Barcelona. 1972

. Historia crítica de la arquitectura moderna

Kenneth Frampton. Editorial GG. Barcelona. 1993

. Louis Kahn. Idea e imagen

Christian Norberg-Schulz. Editorial Xarait. Madrid. 1981

. Arquitectura del siglo XX

Peter Gössel. Editorial Taschen. Colonia. 1990

. Le Cobusier

Willy Boesiger. Editorial GG. Barcelona. 1976

. Mies van der Rohe

Werner Blaser. Editorial GG. Barcelona. 1973

. Los diez libros de arquitectura

Marco Lucio Vitruvio. Editorial Iberia. Barcelona. 1986

. Ornamento y delito

Adolf Loos. Editorial GG. Barcelona 1972

. Historia dibujada de la arquitectura

Bill Risebero. Editorial Celeste. Madrid 1965

. Alejandro de la Sota

Editorial Pronaos. Madrid. 1989

. Miguel Fisac

Editorial Pronaos. Madrid. 1996

. Saenz de Oíza

Editorial Pronaos. Madrid. 1996

. Julio Cano Lasso

Editorial Munilla Lería. Madrid. 1995

. Javier Carvajal

Editorial Munilla Lería. Madrid. 1999

. Alberto Campo Baeza. Arquitectura 2001-2014

TC cuadernos, número 112. Valencia. 2014

. Varia Architectonica

Alberto Campo Baeza. Maira Libros. Madrid. 2016

. El muro

Jesús María Aparicio Guisado. Editorial Universidad de Palermo. Madrid. 2000

. El hogar del jubilado

Jesús María Aparicio Guisado. Ayuntamiento de Santa Marta de Tormes. 2003

. Diario de un cazador de espacios

Alberto Morell Sixto. Clean Edizioni. Napoli. 2003

. El sentido cubista de Le Corbusier

Juan Carlos Sancho Osinaga. Editorial Munilla Lería. Madrid. 2000

. Eduardo Souto de Mora

Editorial Blau. Lisboa. 1994

. Theoretical Prattice

David Chipperfield. Editorial Artemis. Londres. 1994

. Stephane Beel. Architect

Editorial Ludion. Gante. Amsterdam. 1999

. Razón y ser de los tipos estructurales

Eduardo Torroja. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. 1991

. Studies in tectonic culture

Kenneth Frampton. MIT Press. Cambridge-Massachussetts. 1995

. Master of light I,II

Henry Plummer. Editorial A+U. Tokyo 2003-2004

. Jorn Utzon. Obras y proyectos

Jaime J. Ferrer. Editorial Gustavo Gili

. Casa y habitante

Carlos Ferrater. Editorial Actar. Barcelona. 2008

. Supersticiones estructurales

José Luis de Miguel.- Revista de Arquitectura. COAM

. Luis Barragán

Antonio Ruiz Barbarín. Editorial Fundación Caja Arquitectos. Barcelona. 2008

. Campo Baeza. Complete Works

Thames & Hudson Publishers. 2015

BIBLIOGRAFÍA PARALELA

. Seis propuestas para el próximo milenio

Italo Calvino. Editorial Siruela. Madrid. 1989

. Doce cuentos peregrinos

Gabriel García Márquez. Editorial Círculo de lectores. Barcelona. 1992

. La inmortalidad

Milan Kundera. Editorial Tusquets. Barcelona

. Billar a las nueve y media

Heinrich Böll. Editorial Seix Barral. Barcelona. 1972

. Arte y poesía. El origen de la obra de arte

Martin Heidegger. Editorial fondo de cultura económica. México. 1980

. La última escalada de Tramp Teamer

Álvaro Mutis. Editorial Hyperion. Madrid. 1990

. El siglo de los sueños

Peter Hoeg. Ed. Círculo de Lectores. Barcelona. 1994

. La lengua oculta

William Golding. Ed. Alianza. Madrid. 1999

. Oceano Mar

Alessandro Baricco. Editorial anagrama. Madrid. 1999

. El último encuentro

Sandor Márai. Editorial salamandra. Barcelona. 2001

. El principito

Antoine de Saint Exupery. Editorial Alizanza/Emecé. 1980

. El descubrimiento de la lentitud

Sten Nadolny. Editorial Edhasa

. La experiencia abisal

José Ángel Valente. Editorial Círculo de lectores. 2004

. Claros del bosque

María Zambrano. Editorial Seix Barral. Barcelona. 1993

. Increado, el mundo

Javier Vela. Editorial Algaida-anaya. Madrid. 2005

. El ojo castaño de nuestro amor

Mircea Cartarescu. Editorial impedimenta. Madrid. 2016

. Errata, el examen de una vida

George Steiner. Editorial Siruela Madrid. 2001

. Meditación de la técnica y otros ensayos

José Ortega y Gasset. Revista de Occidente. Alianza editorial. 1982

. La caverna

José Saramago. Editorial Alfaguara. 2000

. Zbigniew Herbert

Selected Poems. Editorial Wybawnictwo Littrackie. Cracovia. 2000

. La ciudad

Hermann Hesse, Walter Schmögner. Editorial Hermann Blume. Madrid. 1985

. Sonetos

William Shakespeare. (Trad. Manuel Múgica) Editorial Visor. Madrid. 2000

. La Ilíada

Homero. (Trad. Agustín García Calvo.) Editorial Lucina. Zamora. 2003

. La Odisea

Homero (Trad. Luis Segalá.) Editorial Espasa Calpe. Austral. Madrid. 2004

TRABAJO DE LOS ALUMNOS

PRIMER CUATRIMESTRE.

OTOÑO 2015. METEORA + DELFOS.



http://campobaezaupm.com/descargas/201516_ALUMNOS_1C_E1_METEORA_FINAL1.pdf



http://campobaezaupm.com/descargas/201415_ALUMNOS_1C_E2_RASCACIELOS_INICIO.pdf



http://campobaezaupm.com/descargas/201516_ALUMNOS_1C_E5_FINAL_DELFOS_small_20160224.pdf



http://campobaezaupm.com/descargas/201415_ALUMNOS_2C_E0_INTRO.pdf

SEGUNDO CUATRIMESTRE.

PRIMAVERA 2016. EPIDAURO + IKARIA.



http://campobaezaupm.com/descargas/201516_ALUMNOS_2C_E1_EPIDAURO.pdf



http://campobaezaupm.com/descargas/201516_ALUMNOS_2C_E2_ORDENACI%C3%93N.pdf



http://campobaezaupm.com/descargas/201516_ALUMNOS_2C_E3_IKARIA.pdf



http://campobaezaupm.com/descargas/201516_ALUMNOS_2C_EFINAL_small.pdf

